Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs

Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen Philosophischen Fakultät der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Fritz Piersig

aus Bremen

Halle a. S.

Verlag von Max Niemeyer

1927

Halle 1926.

Erster Berichterstatter: Prof. Dr. Schering.
Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Holtzmann.
Rigorosum 10. Juli 1926.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gedruckt bei C. Bertelsmann in Gütersloh.

Meinen Eltern

Inhalt.

Seite

Einleitung 7

I. Die Einführung in die Kunstmusik 11

II. Frankreich bis zum Jahre 1748 39

III. Deutschland bis zum Tode Joh. Seb. Bachs 57

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544303_0138

Einleitung

Die vorliegende Arbeit wird sich auf eine Betrachtung der Verwendung des Waldhornes und ihrer Entwicklung beschränken. Aus verschiedenen Gründen darf das geschehen. Je weiter man in der Literatur von der Mitte des 17. Jahrhunderts etwa ab zurückgehen würde, um so schwieriger wäre eine Trennungslinie von der Kunstmusik zu anderen Gebieten der Verwendung musikalischer Instrumente zu ziehen. Erst von dem Augenblicke ab, wo die Fanfare des Jägers, das Jagdsignal, zum ersten Male in den Rahmen eines geschlossenen Kunstwerkes aufgenommen wird, kann eigentlich von einem Gebrauch des Hornes in der Kunstmusik gesprochen werden. Aber auch hierbei kommt es dann noch darauf an, daß das Hornsignal mehr oder minder integrierender Bestandteil einer musikalischen Form wird. Denn letzten Endes würde es ja doch nur auf eine Aufzählung hinauslaufen, wenn alle die Fälle berücksichtigt werden sollten, in denen ein Horn, etwa als szenisches Dekorum, verwandt wurde. Sowohl vor als nach dem Eintritt des Hornes ins Orchester findet sich hier und da noch ein Beispiel solch primitiven Gebrauches. Aber von dem „Groben Horn" in Stadens „Seelewig" über Reinhard Keiser bis zum Horne Hagens in der Götterdämmerung und dem Nachtwächterhorn der Meistersinger ist in der Anwendung dieses Effektes eigentlich kein Wechsel zu spüren. In Bronnens „Echo und Narzissus"[1]) findet sich im zweiten Auftritt des ersten Aktes die szenische Bemerkung: „Man höret ein Jagdhorn, worüber Narzissus erwachet." Auch ohne Kenntnis der Braunschweiger Partitur, die leider verloren gegangen ist, kann wohl behauptet werden, daß über eine ähnlich dekorative Verwendung,

[1]) Braunschweig 1693. Textbuch B. B.

wie in obigen Beispielen, auch in diesem Werke nicht hinausgegangen wurde. Da aber schließlich die hier zu erwartende Ernte sehr gering sein dürfte, kann eine Arbeit, der als Hauptmaterial große Teile der Literatur des 18. Jahrhunderts zur Verfügung stehen, auf eine Aufzählung solch primitiver Signale — wenn sie überhaupt in der Partitur notiert sind — wohl verzichten.

Diese Tatsachen drängen zu der Ansicht, daß das Horn vor seinem Eintritt ins französische Orchester gar keine oder doch wenigstens nur eine geringe Rolle in der Kunstmusik gespielt hat. Eine bedeutsame Stärkung dieser Auffassung bieten die Musikschriftsteller bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, sofern sie überhaupt das Horn erwähnen. Noch Friedrich Ehrhardt Niedt kennt in seinem 1708 in Hamburg erschienenen Schriftchen „Musikalisches A B C“ das Waldhorn (resp. Horn) nicht: „Woraus die Musik bestehe? Solche besteht meist aus menschlichen Stimmen, als Singen; teils aus blasenden Instrumenten / als Zinken / Posaunen / Trompeten / Hautbois / Flautes douces / Querpfeifen / Polnischem Bock und dergleichen tröstlichen Instrumenten mehr.“ [1]) Wird aber in einer Aufzählung aller überhaupt vorhandenen Tonwerkzeuge das Horn nicht übergangen, so geschieht seine Erwähnung jedoch derart, daß keinen Augenblick an der Ungeeignetheit des Instrumentes für künstlerischen Gebrauch gezweifelt werden darf. So 1511 Seb. Virdung in der Musica getutscht: „Man findet auch sunst noch vil mer dorlicher instrumenta = Die man auch für Musicalia achtet oder heltet Als da stett: Trumpeln / Schellen / Jegerhorn / Acherhorn / . . . Dise instrument alle / wye dye genennet synd / oder namen gewinnen möchten / dye acht ich alle für göckel spill / Darumb verdrust mich dye zů nennen / vill mer zů malen / vnd aller maist zů beschreiben / Darumb will ich hye zůgegen gantz von den ablassen / vnnd alleyn von den instrumenten sagen / Dye eyn jeclicher paur mag kennen vnnd nennen mit namen / dye zu der süssen melodey dyenen.“ [2]) Und hundert Jahre später äußert sich Praetorius, wenn auch

[1]) Kap. III, S. 9. [2]) Neudruck, S. 30.

nicht so scharf wie Virdung, so doch ebenfalls in wenig vorteilhaftem Sinne über die Vorfahren des hier zu behandelnden Instrumentes, sofern er sie überhaupt anführt. Diese Äußerungen Virdungs und Praetorius' dürfen hier aber als wichtige Belege aufgefaßt werden, weil sowohl aus anderen Stellen ihrer Werke als auch aus der ganzen Kunstübung jener Zeit zu erkennen ist, daß der Sinn für Klangreiz nicht weniger hochentwickelt war als bei späteren Generationen. Selbst Mersennes sich des weiteren über die Cors de chasse auslassende Beschreibung berührt sich letzten Endes doch mit Virdung. Der Franzose bringt nur eine etwas freundlichere, nicht so eng begrenzte Auffassung; aber auch er weiß nirgends etwas über einen kunstmusikalischen Gebrauch seiner Instrumente zu berichten. Denn daß die Jäger auf ihnen auch einmal zu viert ein Stückchen blasen können, geht ja im Grunde nicht über den Rahmen des Jagdgebrauches hinaus.

Für die Zeit, in der für die Praxis nur Naturinstrumente zur Verfügung stehen — und das bedeutet einen Zeitraum von etwa 1660 bis zur Erfindung der Ventile durch A. und J. Kerner im Jahre 1806 —, gilt es zwei verschiedene Stilprinzipe zu beobachten: das polyphone und ein homophon-melodiöses. Wenn nun die vorliegende Betrachtung ihren Abschluß bei und mit Bach findet, so wird schon damit angedeutet, daß hier mehr die Führung des Instrumentes in einer vorwiegend linear eingestellten Epoche verfolgt wird. Eine Weiterverfolgung des Themas würde jedoch an den hier behandelten Zeitraum sich nicht einfach in zeitlicher Folge anschließen dürfen. Bleibt auch ihr Untersuchungsfeld bei dieser Teilung — zu der mit der umfangreiche Stoff drängt — jene Epoche, die hier kurz als die Mannheimer bezeichnet werden soll, so wird sie es doch als eine ihrer wichtigsten Aufgaben betrachten müssen, den Wurzeln dieses Umschwunges und nunmehr sich durchsetzenden Stiles bis in zarte Anfänge nachzugehen. Um aber der vorliegenden Untersuchung eine gewisse Einheitlichkeit zu sichern, wurde geflissentlich — bis auf kurze Andeutungen — all das ferngehalten, was auf Heimatrecht in anderen Zusammenhängen

engeren Anspruch hat. Zahlreiche Beispiele vor allem der Opernliteratur des Zeitraumes 1720—1750 werden dann erst vollwertige Berücksichtigung finden können.

Für die Behandlung des Themas standen verschiedene Wege offen. Einer, der vorwiegend der technischen Entwicklung des Instrumentes, seines Baues und seiner äußeren Form nachgegangen wäre. Er hätte, mehr nach instrumentenbautechnischen Gesichtspunkten orientiert, die Praxis betrachtet und beurteilt. Ein anderer war die Verfolgung vorerst der Praxis mit Rückschlüssen von hier aus auf das Äußere, mehr Materielle. Die vorliegende Arbeit schlägt den zweiten Weg ein. Sie erhebt somit keineswegs den Anspruch, als Beitrag zur technischen Instrumentenkunde gewertet zu werden. Die Geschichte des Hornes, seiner Entwicklung, nicht die seiner Verwendung in der Praxis, sind der Instrumentenkunde schon lange die französischen Forscher schuldig. Ihre Vorfahren haben das Horn in die Kunstmusik eingeführt und auch allem Anschein nach seinem Bau die erste entscheidende Wendung gegeben.

I.

Die Einführung in die Kunstmusik

In Lexicis, Musikgeschichten und Instrumentenkunden aus älterer und neuerer Zeit begegnet, will man sich in ihnen über die Abkunft des Waldhorns orientieren, meist die stereotype Wendung, daß um das Jahr 1680 ein böhmischer Graf Spork (alias Spörken) von Paris aus, wo diese neue Erfindung großen Eindruck auf ihn gemacht habe, das Waldhorn nach Böhmen und Deutschland eingeführt hätte. F. L. Schubert[1]) berichtet, Spörken habe auf eigene Kosten einen gewissen Wenzel Sweda aus Lissa nach Paris gesandt, damit er sich genau über den Bau und die Handhabung dieses Instrumentes orientiere. Daß er, wie vielerorts hervorgehoben, zwei seiner Kammerdiener das Instrument erlernen ließ, braucht auf die Qualität des Instrumentes keine Rückschlüsse zuzulassen, wenn man die damalige Stellung der Musiker an Fürstenhöfen bedenkt. Eine andere Quelle[2]) berichtet, daß in thüringischen Landen die Bauern die Trompete, die ihnen durch Fürstenerlaß verboten war, zu biegen begannen, um so das Dekret zu umgehen. Aber diese Nachricht sei hier nur der Vollständigkeit halber genannt.[3])

Th. Rhode[4]) sagt, daß man im Jahre 1680 angefangen habe, in Paris das lange Hornrohr zu biegen. Seit dem Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts sei wieder,[5])

---

[1]) Die Blechinstrumente in der Musik. 2. Aufl. Leipzig 1883. S. 3.

[2]) H. Welker von Gontershausen, Magazin musikalischer Tonwerkzeuge, S. 155.

[3]) Obgleich sie auch nicht ohne weiteres ins Reich der Legende zu verweisen ist, wenn das später Ausgeführte in Erwägung gezogen wird.

[4]) Zur Geschichte des Horns oder Waldhorns, Neue Berl. Mus.-Ztg. 1860, S. 241.

[5]) Die gewundenen Instrumente der Antike, z. B. der Hebräer, werden hier übergangen.

und zwar bei unseren Vorfahren, den Deutschen, von Hörnern in nicht gewundener Form die Rede, die dem Zinken ähnlich und gewöhnlich nur für einen oder wenige Töne zu gebrauchen waren. Rühlmann[1]) dagegen nennt ein völlig kreisrund gewundenes Jagdhorn im Wappen des Adelsgeschlechtes von Wartenberg-Kolb, das aus dem Jahre 1169 stammt und verweist auf die Sandsteinfiguren aus dem Jahre 1670 an der Moritzburg bei Dresden. Curt Sachs[2]) will in dem von Rühlmann an gleicher Stelle genannten Jagdhorn im Straßburger Virgil (1502) einen Typus sehen, der mit der schlank mensurierten französischen Trompe de Chasse des 17. Jahrhunderts im Zusammenhang steht. Diese Berichte zeigen, daß das Horn als mehr oder minder typische Form eines Blasinstrumentes seit langem bereits vorhanden war. Es darf dabei aber nicht vergessen werden, daß mit dem Namen Horn[3]) allerlei Blasinstrumente belegt wurden. Man beschränkte sich nicht einmal auf Instrumente, die aus gleichem Material, etwa Metall, geformt waren. Dafür sind die Abbildungen bei Virdung ein Beispiel, vor allem, wenn man etwa das (S. 30) gegebene „Jägerhorn" mit dem „Thurner-Horn" (S. 17), vor allem aber letzteres mit der darüber abgebildeten „Clareta" und „Feldtrũmet" vergleicht. Und doch wurde die neue Form des Hornes, die um 1680[4]) aufkam, als modernes Instrument angesehen. Zugleich aber auch beginnt das Horn in der Kunstmusik, im Orchester eine Rolle zu spielen.

H. Eichborn[5]) vertritt die Ansicht, „daß technische Verbesserungen im Bau der Hörner veranlaßt haben, das Instru-

[1]) Das Waldhorn, Neue Zeitschrift für Musik 1870, S. 293 ff.

[2]) Handbuch der Instrumentenkunde, S. 267; hier auch noch weitere Daten.

[3]) Ebenso die Bezeichnung Corno; Praetorius, Syntagma II, S. 41: „Corno vel Cornetto torto, sonsten Cornon genannt, ist ein großer Zink, . . . "

[4]) Späterhin wird sich zeigen, daß diese Jahreszahl nicht genau aufrecht erhalten werden kann. Sie sei hier aber vorerst als ungefähre Zeit genannt, weil mit ihr sich die weitere Verbreitung des Hornes annähernd verbindet.

[5]) Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik, MfM. 1899, S. 80.

ment für die Kunst in Gebrauch zu nehmen". Diese Hypothese antwortet aber nur auf einen Teil der Frage.[1]) Gewiss, wenn man zum Vergleich die Entwicklung anderer Blechinstrumente heranzieht, muß es auffallen, daß gerade die Hörner am spätesten vervollkommnet sind. Natürlich ist hier nur vom Bau von Naturinstrumenten die Rede, denn an Ventile und andere künstliche Mittel ist noch nicht zu denken, ebenso wie etwa beim Vergleich mit der Posaune an deren Zugvorrichtung gedacht werden darf. Aber die noch heute gültige Form der Naturtrompete ist bereits um 1500 festgelegt, und ebenso ist um diese Zeit bereits die fünfköpfige Posaunenfamilie vollständig vorhanden, während das Horn ungefähr 150 Jahre später nachkommt.

Die Blechinstrumente wurden in älterer Zeit niemals aus einem Stück gefertigt. Sicherlich war der damalige Instrumentenbau mit der späteren Technik, Metallrohre zu biegen, nachdem sie mit Blei ausgegossen waren, noch nicht vertraut, und so mußte auf die Herstellung eines Instrumentes aus einem einzigen Rohrstück verzichtet werden.[2]) Alle Abbildungen bei Virdung, Praetorius und Mersenne zeigen an den Rohrbiegungen jene charakteristischen Knoten,[3]) die die verschiedenen Teile des Rohres zusammenhalten. Mersenne er-

[1]) Andere Gründe finden später Erwähnung.

[2]) F. Volbach, Das moderne Orchester I, S. 24, Anm. 72: „Sehr wahrscheinlich benutzte man anfangs statt des Bleies zum Ausgießen der Rohre andere Mittel. Der Instrumentenbauer Alexander (Mainz) teilte mir mit, daß er sich aus Erzählungen seines Vaters erinnere, daß dieser früher etwa um 1800 die Rohre mit Pech und Kolophonium ausgegossen habe. Das Ausgießen mit Blei scheine ihm erst Anfang des 19. Jahrhunderts aufgekommen zu sein. Vielleicht haben die Instrumentenbauer die Methoden des Ausgießens der Rohre mit Kolophonium ursprünglich von den Silberschmieden übernommen, denen sie schon früher bekannt war. Hansjakob erzählt in seinem „Wilde Kirschen" (S. 140), einer seiner Vorfahren, Wendel Sandhas, der unter Napoleon und Louis XVIII. in Paris Instrumentenbauer war, habe das Ausgießen mit Blei zum Zwecke des Biegens erfunden."

[3]) H. Eichborn (a. a. O.) erwähnt, daß sich eine solche Trompete noch aus dem Jahre 1726 in seinem Besitze befindet. (In seiner Schrift „Über das Oktavierungsprinzip . . ." gibt er die Zahl 1762 an!) Der Katalog der Mus.-Instr. des mus.-hist. Museums Basel (K. Nef.) führt

wähnt diese Bauart und begründet sie damit, daß auf Reisen dem Trompeter sein Instrument nicht verletzt werde, habe man es so eingerichtet, daß er es zerlegt mit sich nehmen könne. Nun leuchtet es ohne weiteres ein, daß diese Technik der Anfertigung bei einem konischen Rohre auf Schwierigkeiten stoßen mußte. Da aber neben dem Mundstück die konische Form das Familienmerkmal der Hörner ist, konnte eine Entwicklung der Hornfamilie auf den bautechnischen Stand der Trompete erst stattfinden, als die dazu notwendigen Voraussetzungen erfüllt waren, d. h., als man in der Lage war, konische Rohre zu biegen. Folglich zeigen sowohl die erhaltenen Horn-Exemplare aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wie auch ihre bildlichen Darstellungen entweder eine nicht gewundene Form, oder, wo eine gewundene Form vorhanden war, doch zumindest eine starke Annäherung an das zylindrische Rohr der Trompete. Um aber diese Frage nach dem Zusammenhang von Vervollkommnung der Bautechnik und Verselbständigung des Hornes restlos — vorläufig handelt es sich wohl noch um eine Hypothese — beantworten zu können, bedürfte es einer genaueren Untersuchung der Geschichte des Pariser Instrumentenbaues, die in dieser Arbeit nicht gegeben werden kann.

Die früheste genauere Beschreibnng der Hörner — abgesehen von der kurzen oben zitierten Erwähnung bei Virdung — findet sich in P. Mersennes „Harmonie universelle".[1]) Die bei ihm gegebenen Abbildungen zeigen durchaus noch nichts, was an die spätere Trompe de chasse oder an das Waldhorn denken ließe, sondern decken sich durchaus mit denen bei Virdung und Praetorius.[2]) Wenn nun auch, wovor H. J. Moser[3]) warnt, diese Abbildungen nicht zu kritisch angesehen werden dürfen, so kann man doch wohl von diesen drei Zeugen

---

unter Nr. 15 ein Jagdhorn an, das „macht Johann Wilhelm Haas in Nürnberg 1682". Der Katalog stellt eine aus einem Stück gearbeitete Windung fest.

[1]) Paris 1636, S. 244 ff.

[2]) Syntagma musicum, Theatrum Instrumentorum, Wolfenbüttel 1620, Tafel VIII.

[3]) Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter, S. 24 u. 28.

etwas Ungefähres ersehen, und das ist wenigstens der große Unterschied vom späteren Corno da caccia.

In diesem Kapitel über die Cors de chasse gibt Mersenne vor allem eine genaue Beschreibuug der Jagdfanfaren.[1]) Es fällt bei den in Noten angeführten Beispielen auf, daß hier scheinbar nur rhythmische Signale vorliegen[2]) („dont on use ordinairement à la chasse quoique l'on puisse se servir de tels autres, que l'on voudra"). Aber daraus dürfen keine Schlüsse auf die Fähigkeiten unseres Instrumentes gezogen werden. In einer „Corollaire" fährt Mersenne dann fort: „Si les chasseurs veulent avoir le plaisir, de faire des Concerts à quatre ou plusieurs avec leurs cors, il est assez aysé, pourueu qu'ils scachent faire les tons iustes, et qu'ils proportiennent tellement la longueur et la largueur de leur trompes, qu'elles gardent les mesmes raisons que les tuyaux d'orgues: par exemple, si le plus grand Cor à 6 pieds de long, il fera le diapente en bas contre celuy qui aura 4 pieds de longueur . . .: Et si l'on adjouste un triosieme Cor long de trois pieds, il fera la quatre contre le second, de sorte que les trois feront un Trio parfait et toucherons les trois principales chordes du premiere mode: ausquelle il sera aysé d'en adiouster trois ou quatre autre pour faire les autres accords." Da in dem Bericht Mersennes nirgends etwas über einen kunstmusikalischen Gebrauch der Cors gesagt wird, muß diese Stelle genügen als Beleg, daß die Jägerhörner der damaligen Zeit nicht nur zu Signalen und Jagdfanfaren benutzt wurden. Aber schon daraus, daß Mersenne sagt: „wenn es den Jägern Freude macht . . ." darf man vielleicht einige Rückschlüsse auf den Charakter dieser „Con-

[1]) „. . . Dont la Premiere signifie qu'un chasseur doit appeller son compagnon par un son, qui dure le temps de cette premiere note, et puis l'autre respond par la mesme note: mais le premier doit user de la second partie pour respondre à son tour, la troisieme partie seut quand les chiens sont bien amutez, la quatrieme . . ." Vergl. dazu auch: H. Kling, Le cor de chasse, Rivista Musicale Italiana 1911 (XVIII), S. 96 ff. II: Le cor et son employ à la chasse.

[2]) Galpin, Old English Instruments of musik. 1910, S. 184: „In England the shorter horn seems to have been more generally preferred; on it rhythmic signals only were played . . ."

certs à quatre" ziehen. Wenn er bei Beschreibung seiner Instrumente behauptet, „Les quatre figures precedentes les represententes tous car AB[1]) montre la figure du Grandes Cor, et CD[1]) celle du Cor à plusieurs tours, mais il n'est pas si usité que l'autre. La Trompe EF, qui n'a qu'un tour, est la plus usitée . . .", dann muß zur Beurteilung der Fähigkeiten dieser Instrumente Folgendes vorweg genommen werden. Luftsäule und Lippenspannung sind vor allem die beiden Faktoren, die im wesentlichen den Ton bei den Trompeteninstrumenten bilden. Je länger das Rohr ist, desto tiefer ist der Grundton des Instrumentes. Nimmt man hinzu, daß eine weite Mensur die tiefen Töne begünstigt, so ergibt sich, daß auf Mersennes Hörnern die Reihe der Obertöne ungefähr mit dem achten abschließen mußte. H. Eichborn[2]) gibt an, daß die Rohrlänge des längsten bei Mersenne abgebildeten Horns ungefähr zwei Meter beträgt, was mit der damals sehr gangbaren tiefen D-Trompete übereinkäme. In dieser Tonlage war allerdings das Horn mit der Trompete wenig konkurrenzfähig. V. C. Mahillon[3]) gibt unter Nr. 1152/53 zwei Instrumente an, die beide den in Mersennes „Harmonie universelle" Abgebildeten gleichkommen. Davon mißt[4]) ersteres 0,68 m (ohne Mundstück) und das andere 1,18 m. Das kürzere Horn bringt nur 4 Obertöne: as-as'-es''-as'', während das längere 7 gibt: H-h-fis'h'-dis''-fis''-a''-h''.

Mahillon[5]) nennt auch eine „air de chasse à 5 parties de trompes" aus einem Ballet „Les Plaisires de l'île en-

[1]) Bezieht sich auf die Figuren-Tabelle. Vgl. hierzu: H. Eichborn, Über das Oktavierungsprinzip bei Blechinstrumenten, Leipzig 1889, S. 15: „Praetorius erzählt: Etliche lassen die Trummeten gleich einem Posthorn oder wie eine Schlange zusammen gewunden fertigen, die aber den vorigen nicht gleich sei."

[2]) Über das Oktavierungsprinzip, S. 18.

[3]) Catalogue descriptif et analytique du Musée - Instrumental du Conservatoire royale de Musique de Bruxelles. 1900.

[4]) Vgl. dazu Chouquet, Le Musée du Conservatoire National de Musique, Catalogue descriptif et raisonné, Paris 1884, Nr. 565 ff., der aber leider keinen Obertonumfang angibt, ebensowenig wie C. Sachs, Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatl. Hochschule für Musik zu Berlin, Berlin 1922.

[5]) A. a. O.

chantée“ [1]), in dem man auf den ersten Blick erkenne, daß die hier angewandten Hörner in B nicht über den 8. Ton hinausgehen. Dies Ballett, zitiert aus der Collection Philidor [2]), scheint aber noch nicht der früheste Beleg für Verwendung der Hörner im französischen Ballett zu sein. Von Castil Blaze [3]) wird ein Ballett „La cour des miracles“ erwähnt, das 1653 (l. III.) in Szene ging und in dem „cors de chasse avaient sonné sur le théatre et dans l'orchestre“. Diese Partitur konnte nicht eingesehen werden, da es bisher nicht einmal gelang, den Komponisten des Werkes festzustellen. Es muß darum schon das Urteil von Mahillon genügen. Nun können aber weitere Ausführungen Mersennes die von Mahillon und Anderen [4]) festgestellten Fähigkeiten jener Hörner in Frage stellen. Eichborn macht auf eine Stelle in Mersennes „Harmonicorum libri“ wegen ihrer Merkwürdigkeit aufmerksam und meint [5]), sie beweise, daß man mit den akustischen Mitteln und Wirkungen des Horns wohl vertraut war. Die Stelle lautet [6]): „Porro sunt, qui hisce cornubus tubam adeo perfecte mentiantur, vix ut quispiam discrimen ullum agnoscat, iisdem nempe saltibus, seu intervallis vehementior inspiratio progreditur enimvero lituus quilibet ab eo sono, quem profert, mollissime inflatus, neque est a gravissimo sono ad diapente, hincque ad diatessaron transilit, neque alia potest efficere intervalla minora, ut fusius tractatu de Tuba dicturi sumus.“

Es wäre möglich, diese Stelle so aufzufassen, daß in ihr hauptsächlich vom Klangcharakter die Rede sei. Schon daß Mersenne sagt „enimvero lituus quilibet“ — jedes beliebige

---

[1]) Das Beispiel wird erwähnt im Dictionaire de l'Académie des Beaux-Arts, Paris 1884, IV, p. 266: „voulant prouver que la trompe était connue en France avant 1680“, nach der Collection Philidor. Vol. XLVII, pag. 61, jedoch ohne Notenbeispiel; aufgeführt bei einem Versailler Fest am 7. V. 1664.

[2]) Wasielewski erwähnt es in seinem Aufsatz über diese Sammlung nicht (Vierteljahrsschrift f. Mw. I, 523 ff.); auch war es unmöglich, hier wie in anderen Quellen, den Komponisten festzustellen.

[3]) L'Académie Impériale de Musique, Paris 1855, S. 343.

[4]) C. Sachs, Reallexikon, Art. Waldhorn.

[5]) H. Eichborn, Über das Oktavierungsprinzip ..., S. 12.

[6]) Harm. libri, liber II, prop. XVII.

hornartige Instrument scheint dafür zu sprechen. Und zieht man weiter in Betracht, daß in den Abbildungen dieser Zeit sich das Mundstück des Hornes kaum von dem der Trompete unterscheidet — eine wichtige Frage, die später noch ausführlicher behandelt werden wird —, dann könnte nichts hindern, diese Stelle Mersennes dahin zu verstehen, daß es möglich sei, auf diesen Hörnern die Trompete so vollkommen nachzuahmen, daß kaum irgendwer irgendwelchen Unterschied erkennt, und das heißt, auf diesen Hörnern den Klangcharakter der Trompeten zu imitieren. Nun erwähnt Mersennes „Harmonie universelle“ [1]) zwar auch diese Frage, allerdings in anderer Fassung. Hier heißt es nämlich: „Quant à l'estendue de leur tons, elle est differente selon l'adresse et l'habilité de celui, qui en sonne, car il se rencontre des Chasseurs qui leur donnent autant d'estendue comme à la Trompette.“ Damit ist unzweideutig gesagt, daß auch der Umfang der Trompete auf dem Horne zu erzielen sei. Von der Trompete aber heißt es [2]): „Quant à l'estendue de la Trompette, elle est merveilleusement grande lorsque l'on prend tous ses tons depuis le plus grave iusques au plus aigu, car elle fait une trente-deuxieme: de sorte, qu'elle surpasse tous les claviers des Epinettes et des Orgues. Mais parcequ'il se recontre peu de personnes, qui la fassent descendre des deux derniers tons, qui sont marquez sous le C sol ut fa dans la figure de l'autre Trompette en taille douce que je donnerai après, il suffit de luy donner l'estendue d'une Vingt-neufieme, c'est à dire des quatre Oktaves, qui font l'estendue des claviers.“ [3]) Das wäre nun ein Wider-

[1]) Paris 1636, pag. 246. [2]) pag. 248.

[3]) Eichborn behauptet (a. a. O.): „Den eigentlichen Grundton übergeht hier Mersenne, da er 1. die akustischen Gesetze der Obertöne nur unvollkommen kennt, und 2. dieser Ton auf den fraglichen Instrumenten nur äußerst schwer angibt und wahrscheinlich den meisten Bläsern der damaligen Zeit ganz unbekannt war“. Bei Mersenne aber heißt es: „Il faut aussi remarquer que le ton, que l'on appelle ordinairement le premier ou le plus bas de la Trompette, n'est pas celui dont on use ordinairement, et que j'ai nommé VT car elle descend encore d'une octave entiere, quoique plusieures trompettes ne le croyent pas, parce qu'ils ne le peuvent faire, ou qu'ils ne l'ont jamais essayé.“

spruch gegen die von Mahillon angeführten Resultate, gegen die von ihm genannten Beispiele und außerdem gegen die akustischen Gesetze. Aber vielleicht läßt dieser Zwiespalt sich lösen. Die Bezeichnung Trompete stand fest für ein Instrument, das zwar in verschiedenen Stimmungen, auch in verschiedenen Lagen zwischen Baß- (Flattergrob) und Sopran-trompete (Clarino), vorhanden war, das aber in seinen Formen nicht wechselte, wie das beim Horn oben festgestellt wurde. Entsprach das Rohr eines Hornes (bei Mersenne) der Länge eines Trompetenrohres, so wäre das schon ein Grund, der für Mersennes Meinung spräche. Zieht man aber auch noch hinzu, daß dieses Rohr notgedrungen nicht konisch sein konnte, daß ferner kein Unterschied im Mundstück vorhanden war, so läge die Schlußfolgerung nahe, daß die von Mersenne in diesem Zusammenhang genannten Hörner eigentlich mehr auf dem Boden der Trompetenfamilie gestanden haben müssen. Es wird im späteren Verlauf der Untersuchung auch begegnen, daß — vorerst technisch — Trompete und Horn sich kaum voneinander unterscheiden, ja daß Hörner verwandt werden, wo eigentlich Trompeten erklingen müßten. Somit kann es nicht verwundern, daß Mersenne die Erkenntnis der Natur des Hornes ganz ferne lag, er sie auch gar nicht haben konnte, da ja das Horn als Typus noch vollkommen unentwickelt war. Und darum dürfen auch wohl die „Concerts à quatre", von denen Mersenne spricht, als durchaus harmlose Fanfarenstückchen angesprochen werden, vor allem, wenn „la trompe, qui n'a qu'un tour est la plus usitée". Dieses Horn aber konnte tatsächlich nur 8, höchstens 9 Obertöne hervorbringen, und damit war natürlich die Möglichkeit einer melodischen Linie[1]) im Sinne dieser Zeit nicht gegeben[2]).

---

[1]) H. Eichborn, Die Einführung des Hornes ..., MfM. 1889, S. 80 f. geht sogar so weit, zu sagen, die Blechinstrumente waren in älteren Zeiten nur dann zu höheren musikalischen Zwecken zu gebrauchen, wenn die Länge ihres Rohres eine dem Ansatz des Bläsers erreichbare Gruppe zusammenliegender Obertöne gewährte.

[2]) Wie aber das Beispiel Lullys später zeigen wird, war durchaus nicht eine Mitwirkung der Hautbois de chasse, wie H. Kling (Riv. Music. Ital. 1911, S. 108) es vermutet, nötig.

Es bleibt trotzdem die Frage offen, warum — wenn der eben gefundene Unterschied zwischen den beiden Horntypen einmal unberücksichtigt bleibt —, die Cors de chasse sich so selten in den Opern- oder Ballettpartituren der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden. Sie hätten nach Mersennes Angaben eine ähnliche technische Aufgabe erfüllen können wie die Trompeten. Nun ist aber Mersenne in seiner Zeit und noch bis weit hinaus der einzige, der sich so genau mit dem Cor de chasse befaßt und ihnen das Erwähnte zutraut; tatsächlich muß doch wohl ein großer Unterschied in der Behandlung der beiden verschiedenen Instrumente festgestellt werden.

„Musikalisches Symbol" nennt E. Wellesz[1]) „die Wiedergabe von Vorgängen der Außenwelt durch — bei gleichen Gelegenheiten immer wiederkehrende — Tongebilde, die irgendwo diesen Vorgängen entnommen sind". Als Beleg dieser etwas eng begrenzten Formulierung zitiert er dann die 2. Szene der „Incoronazione di Poppea" Monteverdis (1642), in der zwei Soldaten als Wache vor einem Palaste auf der Bühne stehen. Monteverdi entnimmt hier die Melodik allbekannten Militärsignalen. Ob schließlich Trompeten an dieser Stelle mitgewirkt haben, mag dahingestellt bleiben, aber es ist bedeutungsvoll, daß der Komponist einige für die Trompete bezeichnenden Rhythmen und Intervalle zur Untermalung der Szene heranzieht[2]). Die Mitwirkung der Trompeten in der als Tokkata bezeichneten Ouvertüre zu Monteverdis „Orfeo" war vielleicht durch die alte Sitte der ritterlichen Aufzüge mit Trompeten und Heerpauken angeregt worden. Es galt hier, das fürstliche Brautpaar im Theater zu begrüßen und einen festlichen Anlaß festlich einzuleiten. Aber während hier noch ein fünfstimmiger Satz[3]) vorliegt, dessen Charakter vollkommen von den Trompeten bestimmt

---

[1]) Cavalli und der Stil der venet. Oper von 1640—1660. Adler-Studien I, S. 54.

[2]) Wellesz bringt noch weitere Beispiele.

[3]) Titelblatt des Orfeo: Stromenti: . . . Un Clarino con tre Trombe sordine — folglich wird die tiefste Stimme von der Baßposaune übernommen worden sein.

wird, so rücken doch die Trompeten bald zu einer Stellung im Orchester vor, die ihnen mehr Gleichberechtigung neben den anderen Instrumenten zukommen läßt. Bereits in der Zeit, in der in jener Jagdarie aus „Les plaisirs de l'ile enchantée" die Hörner noch ganz primitiv verwandt sind, finden sich Beispiele, in denen[1]) die Trompete nicht nur im Wechselspiel mit den Streichern sich mißt (jetzt aber nur noch zwei Bläser in clarinmäßiger Behandlung), sondern über den Violinen wird sie sogar melodieführend verwandt. In der gleichen Zeit werden die Trompeten von Lully ins Opernorchester und wohl auch in die französische Kirchenmusik[2]) eingeführt. Sie strebten also schon, sich von dem Mitwirken nur bei „musikalischen Symbolen" zu befreien. Jetzt begann ihre Mitwirkung im Orchester durch die allmähliche Loslösung von der Fanfarik rein musikalischen Wert zu bekommen. Natürlich, ihr Klangcharakter ließ sie vor allem immer noch an Stellen kriegerischen Milieus eintreten, aber die Art ihrer Verwendung war doch bereits eine vorgeschrittenere als die im „musikalischen Symbol". Demjenigen, der die Entwicklung der Trompete in der Oper — nämlich die vom einfachen Signal, womöglich außerhalb des stehenden Klangkörpers, bis zum melodischen Mitwirken im Orchester — überschaut, erscheint dieser Vorgang vielleicht als eine immer mehr sich vertiefende Erkenntnis vom Wesen und von den technischen Möglichkeiten des Instrumentes. Jedenfalls mußte die Oper für sich noch einmal den Weg gehen, den die Trompete als Instrument auch hätte durchmachen müssen, wenn der Gegensatz zwischen trummeten und clarinieren im Sinne einer Entwicklung aufgefaßt wird. Denn die Tatsache, daß das Instrument die Möglichkeit zur Clarinpartie besitzt, ist schließlich noch kein Beweis dafür, daß diese Möglichkeit dem jeweiligen

---

[1]) Z. B. Pallavicino in der Sinfonia aus Il Diocleziano (1675). Venedig, Bibl. Marc. C. 14, Nr. CDX.

[2]) U. a. Titon du Tillet, Parnasse francois 1732. — R. Rolland, Lully, der Musiker. Die Musik XIX, 1, S. 12: „. . . sondern bildete beide [Kapelle und Kammer] um, indem er in die religiöse Musik von Versailles den Stil der Instrumentalmittel und die Singstimme des Theaters einführte.

Besitzer bekannt ist[1]), wie es unwahrscheinlich ist, daß die Germanen die 22 Obertöne ihrer Luren in weiterem Umfange benutzt hätten. Eine Verwendung der Trompete in szenischem Rahmen mußte aber bei der Fanfare (entweder von der Trompete selbst, von anderen Instrumenten oder vom Gesang vorgetragen) anfangen. Wenn nun für die Trompete etwa kriegerischer Lärm und festlicher Glanz auf der Bühne das Element war, in dem ihre im gewöhnlichen Leben ihr zukommenden Funktionen sich auswirken mußten, so traten die Hörner in Wirksamkeit bei Jagdszenen als die typischen Jagdinstrumente. Das verschwindend geringe Vorkommen von Jagdszenen in den Opern jener Epoche bis etwa 1700 mag auch an der Vernachlässigung der Cors de chasse mit Schuld tragen. So sagt Morin noch 1709 im Vorwort zu „La chasse du cerf": „Quoique le sujet soit singulier, j'ai néanmoins tâché d'en exprimer l'action au naturel . . .".

Das Italien des 17. Jahrhunderts und mit ihm Deutschland, in nicht ganz gleichem Maße auch Frankreich, sind in Sitte und Etikette noch abhängig vom spanischen Hofe. In den großen Festlichkeiten der ersten Hälfte dieses Säkulums ist von bedeutenden Jagden und Jagdeinrichtungen (Hubertusorden etc.) noch wenig zu spüren. Denn erst mit der allmählich sich ausbreitenden Nachahmung der königlich-majestätischen Allüren Ludwigs XIV. faßt in Europa eine ziemlich große Jagdleidenschaft Fuß. Wenn es hier festliches und pompöses Gepränge zu entfalten gilt, greift diese Zeit der gewaltigen Palastbauten noch zu Turnieren und Ritterspielen[2]). Zu Jagden, als Hoffestlichkeiten etwa, waren

[1]) Dagegen etwa H. Eichborn, Das alte Clarinblasen, S. 6: „Der Gegensatz zwischen einfachem Blasen, wie man zum Beispiel auf irgend einem Holzblasinstrumente bläst, und lärmend, schmetternd blasen, ist im Wesen der Trompete so tief begründet, daß er sich sowohl bei den ältesten Völkern, die sich dieses Instrumentes bedienten, als auch bei allen gegenwärtigen Naturvölkern, denen dasselbe bekannt ist, vorfindet."

[2]) C. von Chledowsky, Rom II, Die Menschen des Barock, der prächtige Schilderungen des damaligen öffentlichen Lebens entwirft. E. Bücken, Der heroische Stil in der Oper, S. 12: „In der venetianischen Opern-

diese Granden, die sich gern in schweren Rüstungen und mit Helmen mit meterlangen Federn kleideten, zu wenig beweglich. Die spätere Parforcejagd hätte ihrem Prunkbedürfnis auch kaum Genüge getan. So wird es auch erklärlich, daß die Jagd, die ja damals im Leben der Fürstenhöfe noch nich die Rolle spielte, die ihr später zukam, auch in der Oper noch keinen weiteren Raum einnahm.

War somit wenig äußere Veranlassung gegeben, Corni im Theater zu verwenden, so kam außerdem noch die erwähnte technische Unvollkommenheit der Cors de chasse hinzu, wenigstens jener Gattung, die im Anschluß an Mersenne als die meistvertretene und darum vielleicht auch als die für die Versinnbildlichung des Jagdgetriebes geeignete angesehen werden muß. Es liegt auf der Hand, daß eine Zeit, die der Trompete bei allen möglichen Anlässen des öffentlichen Lebens bedurfte, auch zu einer viel besseren Beherrschung dieses Instrumentes kam und kommen mußte, sollte die Mitwirkung der Trompeten bei festlichen Aufzügen einigermaßen befriedigen. Und die Cors de chasse? Sie genügten wohl den Anforderungen, die an sie als Signalinstrumente gestellt wurden. Darüber hinaus kamen sie sogar noch soweit entgegen, daß der Bläser für den Fall, daß es ihm Freude macht, auf ihnen auch ein Stückchen à quatre wagen konnte. So möchte man fast sagen, daß niemand ein Interesse daran hatte, diese Instrumente über den Zweck, dem sie genug waren, hinauszuentwickeln[1]).

An manchen Stellen[2]) findet sich die Bemerkung, daß der erste Beleg der Verwendung der Jagdhörner in Lullys „Princesse d'Elide" 1664 gegeben sei. Lavoix scheint den wahren Sachverhalt geahnt zu haben, wenn er erst von den

---

bühne sind die blutigen, historisch-frisierten Handlungen . . . mehr als bloße Dichtung, sie sind das Bild einer wilden, abenteuerlichen Zeit."

[1]) Einer der ersten Jagdchöre findet sich in Michelangelo Rossis „Erminia sul Giordano" (Rom 1637). Vgl. Goldschmidt, Studien I, S. 68: „Von einer Verwendung der den späteren Jagdliedern eigenen Verwendung des Hornes, und der Motive des Hornes ist hier noch keine Rede".

[2]) Mit die früheste Erwähnung bringt H. Lavoix, Histoire de l'instrumentation. Paris 1878, S. 214.

Instrumenten spricht, die Lully neu in seinem Orchester verwandt habe. Er nennt dabei Trompeten, Pauken, Hoboen, Fagotte und „plus les instruments de percussion", fährt dann aber fort „plus d'autres instruments qui furent plus tard bannis de l'orchestre, mais qu'il employa quelquefois pour donner de la couleur à ses divertissements, comme la musette et la guitarre, enfin les trompes de chasse, dont nous trouvons un quinquette complet dans le premier intermède de la Princesse d'Elide". Es finden sich in Lullys Partituren keine weiteren ausdrücklichen Belege für die Verwendung von Jagdhörnern. Zu diesem kämen dann aus der französischen Ballettliteratur noch die beiden schon genannten Beispiele vom Jahre 1653 und 1664; mehr ist bis zur Jahrhundertwende vorläufig nicht bekannt. Daraus läßt sich wohl eine weitere Folgerung ziehen. Die Oboe, 1659 von Cambert in seiner „Pomone"[1]) ins Opernorchester eingeführt, nimmt bei Lully schon eine Stellung ein, die das Recht gäbe, von ihr vielleicht als dem Tutti-Instrument des damaligen Orchesters zu sprechen. Ihre Verwendung ist — etwa im Gegensatz zur Flöte — nicht mehr nur an bestimmte szenische Vorgänge gebunden und allein auf solche beschränkt. Trotzdem hat sie natürlich bei Gelegenheiten, die ihrer Herkunft und ihrer Fähigkeit zur „Symbolisierung pastoralen Milieus" entgegenkamen und entsprachen, auch noch ihre spezielle Aufgabe. Aber sie ist darauf nicht beschränkt. Ähnlich — wenn auch in geringerem Maße[2]) — verhält es sich mit der

[1]) C. Sachs, Handbuch, S. 316.

[2]) A. Reißmann, Geschichte der Musik III, S. 11. Vgl. auch Castil Blaze, L'Académie Impérial de Musique, Paris 1855, Bd. II, S. 343: „La flûte à bec, gros flageolett, le basson étaient les seuls instruments à souffle admis à l'Académie de Cambert... La première exhibition des hautbois, des trompettes et des timbales ... avait déjà sonnés sur la scène, où des symphonistes, vétus en costumes de théâtre, les mettaient en jeu. Six Artistes, engagés comme hautboistes, devaient au besoin jouer de la flûte ou de la trompette". Wenn auch die Daten, vor allem betreffs der Hautbois, entgegen obiger Feststellung falsch sind, so ist der Hinweis auf die szenische Mitwirkung der Trompeten doch besonders charakteristisch und geeignet, die Auffassung der Blechbläser als musikalisches Symbol zu unterstreichen.

Trompete, ganz anders jedoch mit den Hörnern. Schon das sporadische Auftreten und die Art ihrer Verwendung spricht gegen eine gleiche Auffassung, und es wäre arg verfrüht, mit H. Kretzschmar[1]) zu behaupten, daß Lullys Orchester, kurz gesagt, bereits das moderne Orchester mit Holzbläsern, Trompeten, Hörnern und Pauken sei[2]), ganz abgesehen davon, daß es noch gar nicht unsere Hörner sind, die diese Zeit verwendet. Ebenso verhält es sich mit der Behauptung H. Goldschmidts[3]), Cavalli und Cesti hätten in erster Linie die Hörner (Corni) besonders bevorzugt[4]). Goldschmidt fügt jedoch gleich hinzu, daß das Horn zwar unter denjenigen Instrumenten fehle, welche um 1685 unter Legrenzi die Kapelle von San Marco bildeten wie auch in der Zusammensetzung des Jahres 1708. Das braucht ja nicht gleich auf ein Fehlen im Opernorchester schließen zu lassen; im Gegenteil, es werden Fälle begegnen, wo das Horn tatsächlich verlangt und in den Partituren gefordert wird, wo dagegen im Kapellenetat noch gar keine Hörner geführt werden, genau wie in den Erstlingsjahren der Klarinette.

Das eben über die Hörner — ihren technischen und musikalischen Charakter — Ausgeführte wird, auf das italienische Orchester übertragen, für dieses um so eher gelten, wie für das französische, als das letztere eigentlich eine viel intensivere Aufgabe in Oper und Ballett auszuführen

---

[1]) Gesch. der Oper, S. 117.

[2]) Dulle, K., Destouches. Diss. Leipzig 1909, spricht ebenfalls in der Einführung davon, daß das französische Opernorchester auch Hörner gehabt habe. Aber er kann nicht eine Stelle in D.s Opern anführen, wo Hörner verwendet werden. Sein „großes Orchester" besteht immer nur aus Trompeten, Pauken, Flöten, Oboen und Streichern.

[3]) H. Goldschmidt, Studien, S. 147. Vgl. hierzu auch H. Goldschmidt, Die Instrumentalbegleitung der ital. Opern im 17. Jahrhundert, MfM. 1890, S. 66. In dem hier erwähnten Werk von Agazzari „Del Sonare sopra il Basso ...", Venetiis 1608, wird von den Blasinstrumenten der Schwerfälligkeit ihres Gebrauches wegen abgesehen, wie auch in den anderen zitierten Werken von Corni nicht die Rede ist.

[4]) Goldschmidt unterliegt dem gleichen Irrtum wie Eitner (vgl. S. 35, Anm. 2) u. andere.

hatte, als man sie in Italien vom Orchester gewöhnlich verlangte. Jedoch ist an die Behandlung dieser Frage mit großer Vorsicht heranzugehen, weil die erhaltenen Werke auf italienischem Boden nicht immer Hinweise auf die Instrumentierung bringen. Aus ihrer neben der in vierstimmigem Satz sehr oft nur in Generalbaß vorliegenden Fassung zieht H. Goldschmidt[1]) die Folgerung, daß die Komponisten die Harmonisierung und Instrumentierung öfter dem Kapellmeister anvertrauten, wie sie auch wohl dem Sänger in der Gestaltung seines Partes freie Hand ließen. Jedenfalls meint Goldschmidt, daß das primitive Aussehen dieser Partituren nicht einen Schluß zulasse auf eine gegenüber der Montverdischen etwa inferiore Instrumentationskunst. Dagegen ließe, zum mindesten auf den Reichtum der Orfeopalette angewandt, sich sagen, daß den Volksopern Venedigs schwerlich ein ebenso reiches Orchester zur Verfügung gestanden hat wie dem Orfeomeister am Hofe des Fürsten zu Mantua. Vielleicht ist auch bei ihm, Monteverdi selbst, bei der Ausführung seiner späteren Opern und ihrem Orchesterpart die Geldfrage neben der rein künstlerischen mitbestimmend gewesen. Wenn demgegenüber auch Frankreich durch seinen großen Hofstaat schon eine wesentlich günstigere Stellung hatte, so muß doch ein anderes als Charakteristikum beider Opernrichtungen als bedeutsam hervorgehoben werden. Die italienische Oper begann ja schon in venetianischer Zeit wesentlich den Gesang zu kultivieren. Es kristallisiert sich hier der Unterschied zwischen Rezitativ und Arie allmählich aus der meloshaften Gestaltung der Florentiner heraus, und — analog dieser Erscheinung — entwickelt sich auch das zur musikalischen Symbolisierung herangezogene Instrument in Italien zur konzertanten Ausgestaltung als Soloinstrument in den Arien, die zur Affektschilderung einer besonderen instrumentalen Einkleidung bedürfen. In Frankreich dagegen, dem beim Gesange viel mehr an der Klarheit des Textes gelegen war als an Koloratur-Brillanz — so lange man von einer national-französischen Oper sprechen kann —, kommt auch

[1]) A. a. O., S. 66.

das konzertierende Element kaum zum Durchbruch, so daß in der älteren französischen Opernliteratur kaum eine Arie mit obligatem konzertant gehaltenen Soloinstrument begegnen dürfte. Die völkisch-psychologischen Gründe, die zu einem mehr musikantischen Resultat auf der einen als auf der anderen Seite führten, sollen hier nicht untersucht werden[1]). Es mag nur festgestellt sein, daß natürlich in einer Oper, die ihre Quellen und ihren Ursprung zum größten Teile im Ballett hatte, das Orchester einen wesentlicheren Anteil an der Untermalung des szenisch Dargestellten haben mußte. Der Grund, der auch hier die Verwendung von Instrumenten spezifischen Charakters im Orchester nahelegte, war im Prinzip der gleiche, der er auch in der italienischen Oper — wie überhaupt — gewesen ist.

Aber diese musikalische Symbolisierung hat sich in Frankreich viel stärker ausgeprägt als in Italien und Deutschland. Man könnte die Stellung des französischen Orchesters in den Satz zusammenfassen, mit dem H. Prunières[2]) „l'avènement tout proche de l'opéra français" für Boyers „Les Amours de Jupiter et de Sémelé" charakterisieren möchte: „des symphonies accompagnent et commentent les jeux de Machinerie". Sicherlich wird man eine solch prominente Aufgabe nicht im Orchester der mittleren italienischen Oper suchen dürfen. Denn hier waren es doch späterhin die Reaktionsbestrebungen vor allem Traëttas, Jommellis und Glucks, die dem Orchester zu einer eigenen Würde neben der Primadonnen- und Kastratenkultivierung verhalfen. Die Anregung gewissermaßen zu dieser Reform war das französische Orchester und das französische Drama, denn neben Gluck stand sein Dichter Calzabigi.

„Il n'y a point d'instrument qui n'a puisse servir au Ballet, parce que le Ballet est composé de toute sorte de danses"[3]). Spiegelt dieser Satz nicht eine Einstellung wieder,

---

[1]) Vgl. H. J. Moser, Petersjahrb. 1924 (1925) und Geschichte der deutschen Musik I (1926), S. 14.

[2]) L'opéra italien en France. Paris 1913, S. 331.

[3]) Menestrier, Les Ballets anciennes et modernes selon les règles du Théâtres. Paris 1682.

die vorerst den charakteristischen Wert eines jeden Instrumentes in Erwägung ziehen und dann vielleicht erst seine rein musikalischen Möglichkeiten betrachten möchte? Einige weitere Bemerkungen C. F. Menestriers über den Gebrauch der Trompete[1]) mögen das für dieses Instrument bestätigen: „C'est toujours au son des trompettes et des tymbales que l'on fait danser les chevaux, parce qu'ils sont accoutumez à marcher et à se mouvoir au son de ces instruments . . .[2]) Les trompettes sont les instruments les plus propres pour faire danser les chevaux, parce qui'ls ont loisir de reprendre haleine quand les trompettes la reprennent. Il n'est point aussi d'instrument qui leur soit plus agreable, parce qu'il est martial, et que le cheval, qui est naturellement genereux, aime ce bruit qui l'anime"[3]).

Goldschmidt[4]) zitiert zwei Stellen aus Cavallis Erstlingsoper „Le nozze di Tetide e Peleo". Und zwar sieht er in der Chiamata alla caccia einen Satz für 4 Hörner und meint von dem Coro di Cavalieri „all' armi, all' armi . . .": „Selbst wenn es der Text nicht besagte (Corni e Tambouri, Trombe . . .), könnte kein Zweifel sein, daß dieser mächtige, elementar gedachte, nur auf den Wechsel von Tonika und Dominante gestellte Kriegsgesang mit den schmetternden Klängen militärischer Instrumente zu kolorieren sei. Kein Akkordinstrument stützt ihn, die Bläser spielen durchweg. Eine Steigerung wird übrigens noch damit erzielt, daß zunächst die Hörner wirken, dann erst, wenn die Gesangstimmen zuerst pausieren, zwei Trompeten in C und Trommeln einfallen. Wie der Part der Hörner beschaffen war, lehrt uns ein für 4 Hörner in denselben Schlüsseln und derselben Tonart geschriebener Satz derselben Partitur"[5]). Ohne Zweifel hat die Faktur beider Sätze etwas Bestechendes in Goldschmidts Sinn. Bei näherer Betrachtung des Chores stellen sich

[1]) Über die Verwendung von Trompeten bei Turnieren vgl. auch E. Bücken, a. a. O., S. 5.

[2]) A. a. O., S. 202.

[3]) S. 239.

[4]) Studien . . ., S. 149.

[5]) Gemeint ist die oben genannte Chiamata alla caccia.

jedoch Bedenken ein. Wo etwa Lully Trompeten[1]) in einem Chorsatz verwendet, bringt er die Trompeten nur in den Zwischenspielen, die Begleitung des Chores haben nur die Streicher. Es würde auch den numerischen Verhältnissen nicht gerecht werden, würde der Chor, der sicherlich nicht die Stärke unserer heutigen Chöre hatte, von Trompeten begleitet werden und dazu noch von einem ganzen Trompetenquintett, wie es Lully ja verwendet. Die Verwendung von Posaunen in Chorsätzen darf hier nicht zum Vergleich herangezogen werden, denn sie haben ja einen vollkommen anderen Klangcharakter, der sie von vornherein zu anderem als Kriegslärm bestimmte. Die für die Zwischenspiele angenommene Möglichkeit Goldschmidts hat also ein gut Teil Wahrscheinlichkeit für sich. Nun muß aber wohl die für Trompeten geltende Regel auch auf die Hörner damaliger Zeit übertragen werden, und das heißt, Hörner haben schon aus akustischen Gründen nicht im Chore selbst mitgewirkt. Hierbei soll noch nicht einmal berücksichtigt werden, daß, wo Hörner um die Jahrhundertwende in der Oper auftreten, sie immer zur Jagdschilderung verwandt werden. Diese Voraussetzung wäre hier ja gegeben. Erst wesentlich später jedoch, als die Hörner anfangen, die Trompeten in ihrem Recht zu schmälern, finden wir eine Verbindung von Corni und Tambouri. In solchem Falle liegt dann aber den Corni eine durchaus trompetenmäßige Aufgabe ob, die hier nicht nachzuweisen sein dürfte, abgesehen davon, daß der Satz nicht ganz frei von Tönen ist, die auf Naturinstrumenten unmöglich sind (×)[3]). Von dieser Erkenntnis aus gewinnt vielleicht nun auch die Chiamata ein anderes Bild (siehe umstehend).

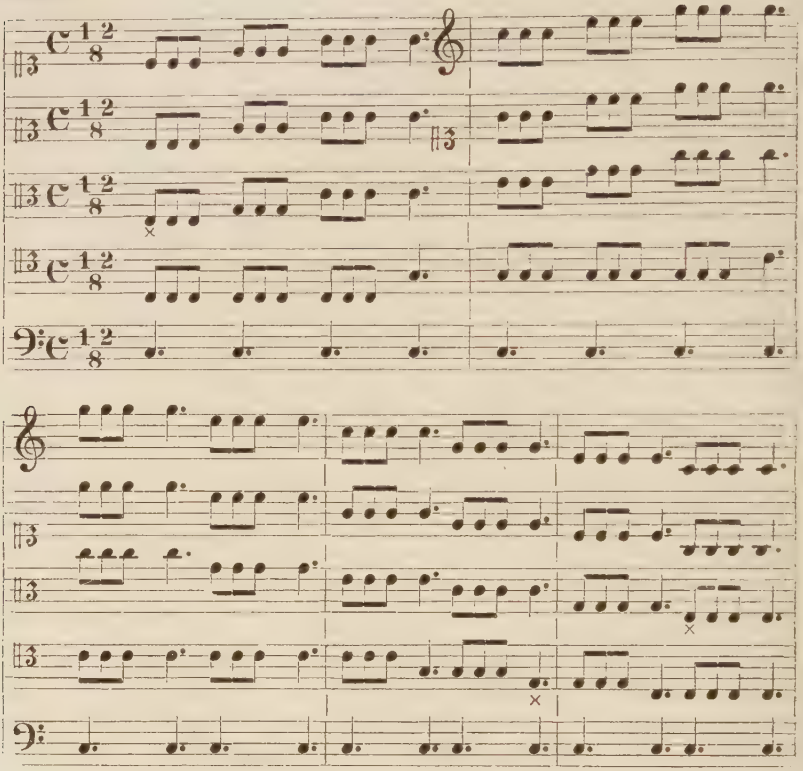
Sie ist durchaus fanfarenhaft, steigt auf dem C-dur Dreiklang auf und wieder nieder. Schon das Aufsteigen bis zum g'' herauf, zum 12. Oberton, nimmt etwas wunder und drängt

---

[1]) Z. B. Isis (Part. B. B. gedr. 1719), S. 5; Achilles et Polyxène 1687, II. Akt, 2. Szene. Ebenso z. B. Cesti im Prolog von „Il Pomo d'oro", D. T. Oe. III 2, S. 25.

[2]) Vgl. H. Kling, Le cor de chasse. Riv. Music. Ital. 1911 (XVIII), S. 110.

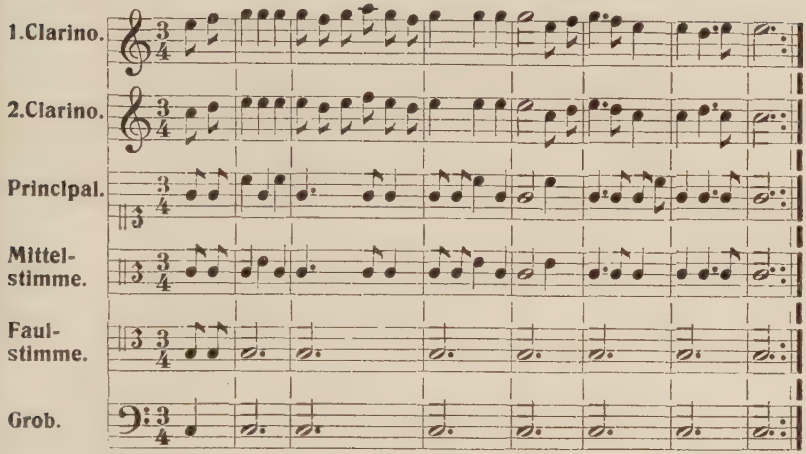
Cavalli, Le nozze di Peti e Peleo, Atto I, Scena I: Chiamata alla caccia.



zu der Annahme, daß wir es zumindest nicht mit Instrumenten, die für die Jagd allgemein oder doch meist üblich waren[1]), zu tun haben. Bei der Alt- und Tenorstimme ergeben sich aber weitere Schwierigkeiten. Hält man der Chiamata Cavallis etwa das Beispiel gegenüber, das Daniel Speer in seinem „Unterricht der musikalischen Kunst“[2]) als Trompetensatz gibt (siehe nebenstehendes Beispiel), so erkennt man schon eine merkwürdig bewegte Haltung der Mittelstimmen. Hier soll nun aber nicht die bei Speer gegebene Anweisung als Kriterium aufgestellt werden. Viel-

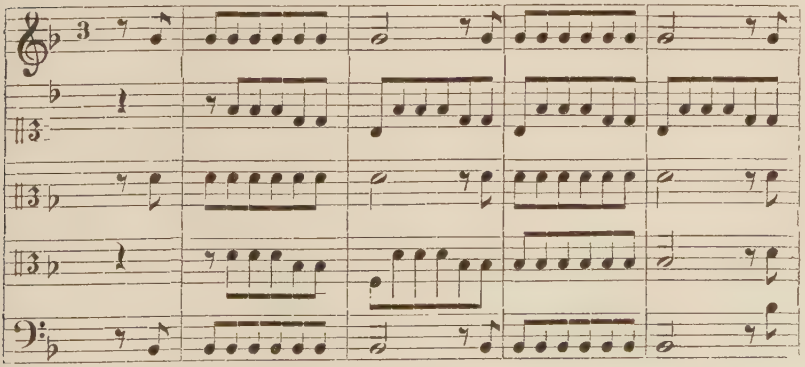
[1]) Vgl. oben S. 6.
[2]) Ulm bei S. W. Kühne 1687, S. 96.

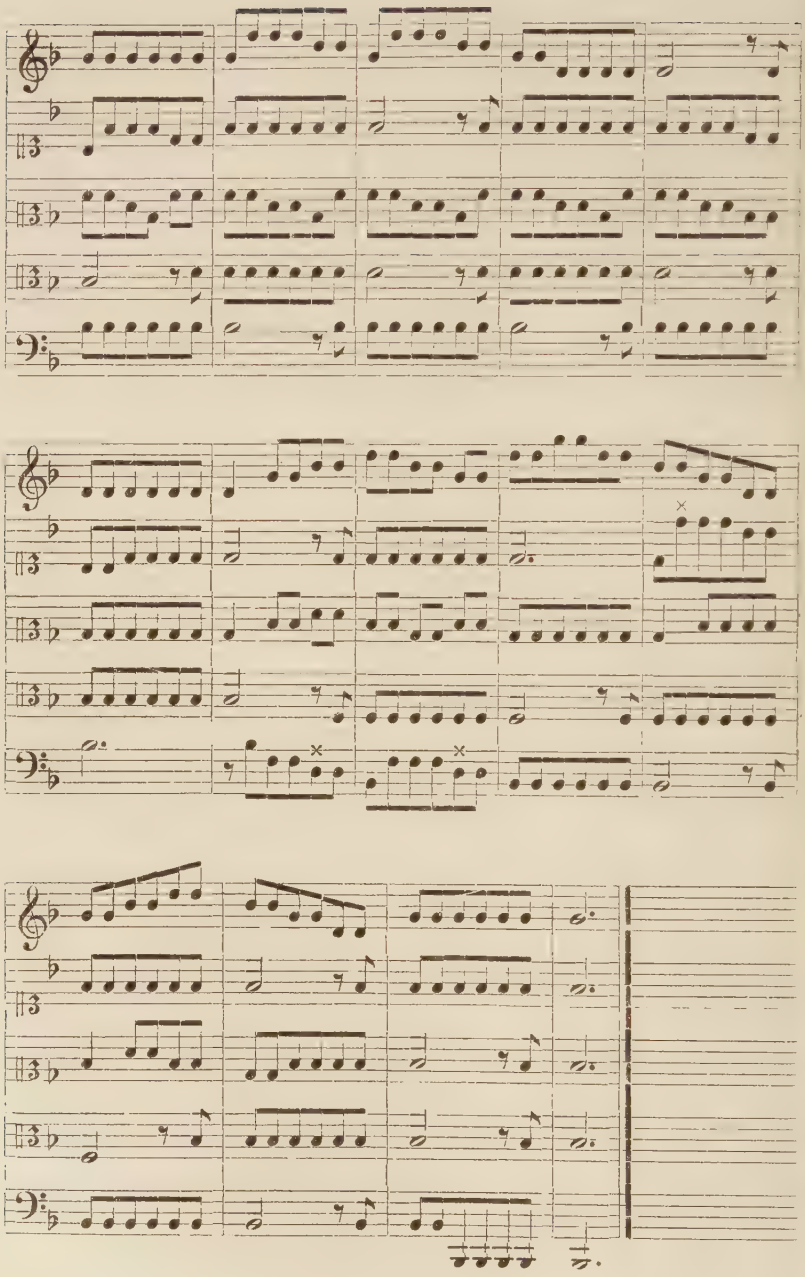
D. Speer, Unterricht der musikalischen Kunst, S. 96:



mehr, daß in den Mittelstimmen beim Herauf- und Herabtragen der Fanfare Töne berührt werden, die außerhalb der Möglichkeit der Naturinstrumente liegen, muß das Entscheidende sein. Und so ergibt sich die Schlußfolgerung, daß in den beiden von Goldschmidt angeführten Beispielen schwerlich Hörner mitgewirkt haben können, wenn auch der musikalische Satz diesen Gedanken auf den ersten Blick nahelegen sollte. Es sei daher dem Beispiel Cavallis der Satz „Le cors de chasse“ aus Lullys „Princesse d'Elide“ gegenübergestellt:

J. B. Lully, Princesse d'Elide: „Le cors de chasse“.





Analog den Bezeichnungen „Les Valers de Chiens", „Les vallets Eueillez", „Les Chasseurs" ist hier „Le cors de chasse" nicht als Instrumentationsvorschrift aufzufassen. In der Handschrift[1]) findet sich nur ein einziges Mal die Einzeichnung: Violons[2]). Vielmehr liegt hier sicherlich nur der Titel eines Musikstückes vor. Vielleicht könnte man, soll die verschiedene Charakterisierungstendenz bis zum letzten verfolgt werden, schon in der Benennung ein Merkmal erkennen. Bei Cavalli „Chiamata alla Caccia" Aufforderung zur Jagd, etwas ganz allgemeines; bei Lully „Le cors de chasse"[3]) — „Jetzt kommen die Hörner" — ihnen folgen dann die Jäger[4]). Daß die Gestaltung des ganzen Satzes hier eine andere ist, dem soll jetzt nicht weiter nachgegangen werden — es mag auch mit an den in verschiedenen Landen verschiedenen Signalen liegen. Aber man beobachte die mannigfachen bei Lully angeführten Signale gegenüber der Einheitlichkeit Cavallis. Der Umfang der Hörner Lullys ist folgender: Das I. Horn geht bis zum 8. Oberton herauf, das III. bis zum 6., das IV. bis zum 5. Lediglich beim II. Horn begegnet, will man das Sätzchen als Beleg für die alten Cors de chasse nehmen, eine kleine Unregelmäßigkeit. Im fünftletzten Takt springt das II. Horn von d′ auf d′′ und damit wäre der 10. Oberton gegeben, was ja aber schließlich nur ein geringes Überschreiten der von Mahillon gezogenen Grenze wäre und erklärt werden könnte durch ein etwas längeres Instrument. Das bei Mahillon (1153) genannte Instrument bringt mit 1,18 m 8 Obertöne. Chouquet[5]) gibt eine Trompe de chasse

---

[1]) B. B., Amalien, Bibl. 322, die außerdem noch „La naissance de Venus", „Ballet de Crequy" und „Ballet des Gardes" enthält.

[2]) Im 3. Intermède der „Princesse d'Elide". Es sei übrigens darauf hingewiesen, daß (nach Chouquet a. a. O.) Lullys Ballet am selben Tage in Versailles aufgeführt wurde, wie das oben erwähnte „Plaisirs de l'île enchantée".

[3]) Soll wohl heißen „Les cors de chasse".

[4]) Man vergleiche die Jagdbeschreibungen etwa in Hans Friedr. von Flemmings „Der vollkommene deutsche Jäger und Fischer", Leipzig 1719 oder Heinr. Wilh. Döbels „Neu eröffnete Jägerpraktika", Leipzig 1754.

[5]) Katalog des Conservatoire Nr. 574: „les ornements du pavillon indiquent que cet instrument date des premiérs années du dix-septième

an mit 1,44 m; warum sollten schließlich darauf nicht noch 1—2 Töne mehr möglich gewesen sein? Da aber diese Stelle die einzige ist, wo überhaupt, abgesehen vom Baß, ein Oktavensprung stattfindet, ferner nur hier einmal das Horn II über das erste hinaufsteigt, könnte man vielleicht auch mit der Möglichkeit eines Schreibfehlers rechnen, die nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen ist. Auch sonst findet sich in dem Exemplar manche Flüchtigkeit. Bleibt nur noch der Baß zu untersuchen. Hier ist die Terz d (Takt 11 und 12) natürlich unmöglich. Wurde sie vielleicht vom Basso-Continuo gebracht, dann hätten wir hier in dem Beispiel Lullys tatsächlich ein Cors de chasse-Quintett. Es ist nur zu bedauern, daß augenblicklich nicht noch andere Beispiele angeführt werden können, etwa das aus der Collection Philidor, aber es kann doch wohl jetzt schon gesagt werden, daß sie kaum etwas Wesentliches dem Beispiel Lullys hinzufügen würden, allein schon deswegen, weil die tonliche Beschränkung der Instrumente gar keine großen Varianten und Entwicklungsmöglichkeiten über den von Lully gezogenen Rahmen hinaus zulassen dürfte. Mit dem Beispiel Lullys würden nun auch für den „gewissen Grad der Technik", den H. Eichborn den Hörnern zwar sehr vorsichtig zubilligen möchte, nicht allzu günstige Voraussetzungen gegeben sein.

Monteverdi gibt über seiner Orfeo-Tokkata[1]) die Angabe: „Tokkata, welche vor dem Aufziehen des Vorhangs dreimal von allen Instrumenten gespielt wird, läßt man aber die Trompeten mit Sordinen mitwirken, so intoniere man einen Ton höher." Da es auf dem Titelblatt ausdrücklich heißt:

---

siècle". Nr. 578 bringt eine „Trompe de chasse à un seul tour ... faite par Crétien, ordinaire du roy ... Ce fournisseur du roi Louis XIV était ... virtuose en même temps que facteur; mais nous n'osons qu'il figura parmi les musiciens auxquels Lully confia l'interpretation des fanfares de chasse qui éclataient à la fin du prologue de la Princesse d'Elide. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en 1692 il est inscrit dans le ‚livre commode des adresses' au nombre des meilleurs facteurs de cette époque."

[1]) Publ. d. Ges. f. Musikforschung. Bd. X, S. 122.

„Un Clarino con tre Trombe sordine," außer an dieser Stelle der Partitur Trompeten aber nicht verlangt werden — und daraus ist wohl zu folgern, auch kaum wieder verwandt werden —, so kann die Anweisung über der Tokkata wohl so aufgefaßt werden: wenn Trompeten mitwirken, dann spiele man einen Ton höher, nicht aber: wenn Trompeten mit Sordinen mitwirken . . .[1]) Ist aber die Forderung nach Trompeten bei Monteverdi keine absolute, so gewinnt damit der Charakter dieses Einleitungssatzes eine ganz bestimmte Beleuchtung, etwa im Sinne des musikalischen Symbols; die Möglichkeit einer Imitation des Charakters eines Trompetensatzes wäre gegeben, wenn es auch in hohem Grade für die Wahrscheinlichkeit der Mitwirkung von Trompeten[2]) spricht, daß Monteverdi genau die einzelnen Lagen und Stimmverhältnisse berücksichtigt. Aber die Möglichkeit einer solchen Auffassung dieser Orfeo-Tokkata gibt das Recht zu der Behauptung, daß die italienische Oper durchaus nicht immer da, wo Trompeten und Hörner aus der Handlung sich ergeben, diese Instrumente nun auch wirklich verwendet. Selbst wo der musikalische Satz bei oberflächlicher Betrachtung ihre Mitwirkung als sehr wahrscheinlich erscheinen läßt, begnügte man sich doch in der italienischen Oper damit, durch rein musikalische Effekte — hier fanfaren- und trompetenmäßiger Satz — eine Wirkung mehr symbolisch

---

[1]) Dabei bliebe es allerdings fraglich, warum gerade in der doch festlichen Einleitung gedämpfte Trompeten gefordert sind.

[2]) Es sei hier gleich die Feststellung gemacht, daß Hörner im Orfeo keinerlei Verwendung finden. Eitner übersetzt (S. 179): „Qui entrano i Tromb., Corn., ed Regali, e traciono le Viole da braccio . . .", „hier treten die Posaunen, Hörner und Regale ein, und schweigen die Viole da braccio . . ." S. 214 ist bei Monteverdi die obige Abkürzung Corn. ausgeschrieben und es müssen hier „li Cornetti, Tromboni e Regali" schweigen. Einmal sind auf dem Titelblatt keine Corni (Hörner) verlangt, und dann wäre auch die Kombination von Posaunen und Hörnern etwas ganz Ungewöhnliches, ja Unmögliches in dieser Zeit, zumal in dieser Verbindung für die Hörner nur die Oberstimme in Betracht käme. Damals begann vielmehr der Zink (Cornetto) die Diskantposaune abzulösen und die Oberstimme im Posaunenchor zu übernehmen, in welcher Stellung er noch bei Bach und Gluck begegnet.

anzudeuten. Dabei kam man jedoch nicht zu der Konsequenz, die die französische Oper für sich zog: die betreffenden Instrumente, ungeachtet ihrer technischen Unfertigkeit, nun auch mit zur Charakterisierung heranzuziehen, die nun nicht mehr musikalisches Symbol als solches ist, sondern durch den Klangcharakter[1]) weit mehr an Wahrheit gewinnt. Aber selbst angenommen, es würden bei Cavalli tatsächlich Hörner verwandt worden sein, so bleibt doch immer noch der charakteristische Unterschied, daß die französischen Komponisten sich auf 8—9 Obertöne beschränken, um dann wenigstens das Instrument benutzen zu können, „qui n'a qu'un tour" und „est la plus usitée"[2]) während die Italiener womöglich das mehrwindige Instrument oder eine Trompete heranziehen, um bis zum 12. Oberton gehen zu können. Jedenfalls bleibt der Franzose in seiner selbstgewählten Beschränkung realer, mehr auf dem Boden des natürlichen Lebens, während der Italiener doch noch über die Realität des Darzustellenden das rein künstlerische Gebot stellt. Und selbst dort, wo tatsächlich Trompeten vorgeschrieben sind, findet diese unterschiedliche Auffassung ihren Ausdruck. Die Komponisten der venetianischen Schule begnügen sich, zieht etwa ein triumphierender Feldherr über die Bühne, häufig damit, einfach ein „si suona la tromba" vorzuschreiben, um dem Instrumentisten ein passendes Signal zu überlassen. Noch bei Händel heißt es nur: a flourish (Trompetensignal)[3]); oder aber die Italiener beschränken sich bald — wenn man die Mitwirkung von Trompeten in den von Monteverdi und Cavalli angeführten Stellen annimmt — auf die zwei oberen Trompetenstimmen, auf die Clarinlage. Die Möglichkeit einer zusammenhängenden melodischen Linie, ja einer

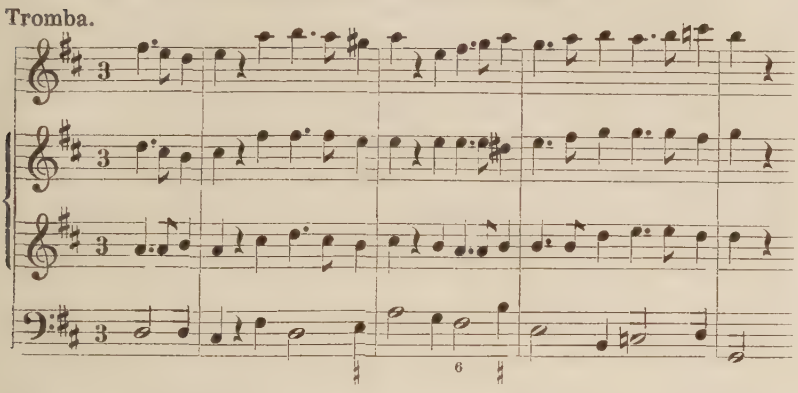
[1]) Castil Blaze, l'Académie Impérial de Musique, S. 346: „Destinés à sonner dans les bois pour appeller et guider les chasseurs . . . les cors de chasse ne figuraient jamais dans une réunisson musicale. Ces trompes ou cors devaient entendues au loin. . ."

[2]) Koch, Musikalisches Lexikon, 1865, S. 432: „Anfangs aber war das Horn nur im Walde und Felde zu gebrauchen, für den Saal war sein Klang zu rauh."

[3]) H. Kretzschmar, Gesch. d. Oper, S. 116.

konzertanten Verwendung war damit gegeben, während andererseits aber, eingedenk des Unterschiedes von „Schlicht Blasen“ und „Trummeten“[1]) auf das Schmettern verzichtet werden mußte. In dem folgenden Beispiel,

Pallavicino: „Il Diocleziano“ Sinfonia (Schlußsatz).



dem Schlußsatz von Pallavicinos Sinfonia zu „Il Diocleziano“ (1675) würde man kaum noch einen besonders festlichen Trompetenanfang vermuten, wären nicht in dem ersten Teile recht schmetternde Fanfarengänge voraufgegangen. Auch die Beschränkung auf eine Trompete ist ein Beweis für die mehr konzertant eingestellte italienische Oper und die daraus sich ergebenden Folgerungen. Frankreich kennt diese Beschränkung nicht. Schon die Tatsache, daß bei Lully z. B. stets ein Trompetenquintett vorgeschrieben ist, läßt erkennen, daß auf einen mehr trompetenhaften Charakter nicht verzichtet werden kann. Damit gewinnen aber auch die Gründe, die veranlaßt haben, das Horn in die Kunstmusik einzuführen, ein etwas anderes Gesicht. Die von H. Eichborn[2]) vertretene

[1]) Dieser Unterschied scheint im Böhmischen noch besser ausgedrückt zu sein. Batka, Musik in Böhmen, S. 79: „Ferner werden in ‚Wilhelm von Wenden‘ die hellen schallarinhorn genannt, die über alle anderen Instrumente hinwegtönen, (also die metallenen, nicht die dumpfen Stierhörner und die tosenden Posaunen, also die lärmenden Instrumente, die man scharf von den „süßen“, d. h. durch den Klangreiz wirkenden unterschied).“

[2]) Vgl. oben S. 12.

Ansicht läßt sich zum guten Teil nicht aufrecht erhalten. Allerdings wäre ja die Frage aufzuwerfen, ob man die in diesen Fanfarensätzen gebotenen Klänge ins Reich der Kunstmusik rechnen dürfte. E. Wellesz[1]) spricht solchen Sätzen jede musikalische Bedeutung ab[2]). Aber diese Frage soll hier nicht näher erörtert werden, es kam hier nur darauf an, den Zusammenhang des Wesens der französischen Musik mit der Inanspruchnahme jeweils geeigneter Instrumente kurz anzudeuten. Dieser Punkt in der Frage der Einführung eines Instrumentes in den künstlerischen Gebrauch scheint wohl ebenso wichtig, wie seine technische Vervollkommnung, ja vielleicht ist sie das Primäre und seine Verbesserung erst das daraus Angeregte.

[1]) Adler-Studien I, S. 54.

[2]) In dem gleichen Sinne etwa Gossec, Notes concernant l'introduction des cors dans l'orchestre. Fétis, Revue musical V (1829): „Un trompette des gardes du roi sonnait seul les fanfares de guerre et les annonces de combat, et cet homme n'avait aucune notion de musique." Billeter, in Mendels Lexikon 1875, Art. Horn spricht über die oben erwähnten Jagdstücke Mersennes: „Kleine Jagdstücke . . ., die in ihrer Art schon einen musikalischen Zweck, wenn auch niederer Gattung, erfüllten."

II.

Frankreich bis zum Jahre 1748

Bis zu dem Augenblicke, wo Johann Stamitz seine Sinfonien nach Paris bringt, bleibt grundsätzlich die Art der Behandlung und die Stellung des Cor de chasse in Frankreich die gleiche, wenn auch natürlich die Möglichkeit der Gewinnung weiterer Obertöne über den achten oder neunten hinaus nicht unberücksichtigt gelassen wird. Mag nun auch die zeitliche Reihenfolge in der Wiedergabe dieser Entwicklung hier nicht ganz eingehalten werden, so berechtigt vielleicht doch die innere Verbindung, die sowohl die französische Oper und das französische Ballett um 1700 näher aneinanderschließt, wie auch die Auffassung von dem in dieser Arbeit zu behandelnden Instrumente, erst noch einige Beispiele aus der französischen Literatur zu erwähnen und später auf das erste Dezennium des 18. Jahrhunderts zurückzugreifen.

Das nächste Beispiel, das nach Lullys „Princesse d'Elide" eingesehen werden konnte, ist Morins Divertissement „La chasse du cerf". Hier stößt das Studium der Hörnerpartie auf Schwierigkeiten, da sowohl die erste Ausgabe von 1709[1]) als auch die zweite von 1734[2]) nur in Klavierauszugsform gedruckt ist. Es sind zwar, und das wird vom Komponisten im Vorwort besonders hervorgehoben, einzelne Instrumentationsandeutungen gegeben, „j'ai marqué les endroits où la Trompe ou Trompette peuvent jouer," aber der Mangel einer richtigen Partitur behindert doch, die Verwendung unseres Instrumentes einwandfrei festzustellen. Eines muß jedoch hier schon wundernehmen. Der Komponist läßt es nämlich

[1]) Brit. Mus. B 335 a 1.

[2]) Bibl. des Joachimsthalschen Gymnasiums, Templin.

frei, ob in dem Werk die Fanfarenstellen von einem Horn oder der Trompete übernommen werden. Denn da nirgends sich unter den Instrumentationsangaben die Vorschrift „Trompette“ findet, darf wohl gefolgert werden, daß es freigestellt bleibt, welches der beiden Trompeteninstrumente hier verwandt wird. Es mag nun den Schein erwecken, als ob das etwa dem oben[1]) Ausgeführten widerspräche. Bei Betrachtung der Beispiele aus der italienischen und französischen Oper war ja der Gedanke ausgeführt, daß es für die französische Musik charakteristisch sei, wenn sie gerade die mangelhaften und beschränkten Cors de chasse heranzieht, und allerdings dadurch ihre Charakterisierungsmöglichkeit erweitert. Aber das Horn hatte ja inzwischen eine Entwicklung durchgemacht, die an späterer Stelle ausführlicher behandelt werden soll.

Morin fährt in seinem Vorwort fort: „mais comme il est rare que ces sortes d'instruments (nämlich der Hörner und Trompeten) soient du Concert, les Hautbois ou Violons y peuvent également suppléer. Je me suis servy des Tons de la Trompe et des Fanfares les plus ordinaires de la chasse du cerf . . .“ Daraus ist wohl zu ersehen, daß beide Trompeteninstrumente in Frankreich noch nicht den Rang von konzertanten oder solistischen Instrumenten erreicht hatten. Das würde wiederum gut zu dem Bilde passen, das früher von der französischen Musik kurz entworfen worden war, nämlich daß ihr im Grunde konzentierende Elemente fremd blieben zugunsten der dramatischen. Es kam Morin[2]) darauf an, eine möglichst lebenswahre Schilderung des Vorwurfes zu geben: „Tous les termes y sont aussi employez, car on a voulu peindre l'action du commencement jusqu'à la fin.“

Damit bleibt auch, soweit das aus dem Klavierauszug zu ersehen ist, die Aufgabe des Hornes auf die Wiedergabe von Fanfaren beschränkt. An einer einzigen Stelle des Werkes schreibt Morin tatsächlich die Trompe vor, S. 75 heißt es „Trompe, Hautbois et Violons,“ während sonst (im Eingangs-

[1]) Vgl. S. 36.

[2]) Wie wohl allen französischen Komponisten in ähnlichen Fällen.

satze „Le Reveil", S. 2; in der Arie der Diana, S. 21 u. s. f.) mit der Vorschrift „Trompe ou Hautbois" oder „Trompe ou Violons" die Wahl zwischen Instrumenten von scheinbar doch recht verschiedener Art und Wirkung dem Ausführenden frei gelassen ist. Diese Erscheinung, besonders die Weisung „Trompe ou Hautbois" darf jedoch nicht in Verbindung gebracht werden mit der von H. Kling ausgesprochenen Vermutung[1]), daß Cors de chasse mit Hautbois de chasse zusammen verwandt wurden und zwar in der Art, daß die Hautbois zu den harmonisch füllenden Hörnern die melodische Oberstimme brachten. Im Gegenteil ist die Vorschrift Morins „Trompe ou Hautbois" ein neuer Beweis, daß die Hörner zur Ausführung primitiver melodischer Gänge durchaus imstande waren. Beide Weisungen Morins mögen ein Ergebnis seines Bemühens sein, die Möglichkeit der Aufführung seines Werkes so einfach wie möglich zu gestalten. Diese Einschränkung, die weiterhin ihren Ausdruck in Bezeichnungen wie „Hautbois ou Violons" (S. 18) findet und wohl nur zu erklären ist aus dem Bestreben des Komponisten, den Orchesterpart seines Werkes auf ein „simple Trio" zu beschränken, ist gewiß etwas Sonderbares, das in französischen Partituren sonst seltener begegnen dürfte.

Etwas Befremdliches liegt wohl in der Möglichkeit der Ersetzung des Hornes durch die Violinen. Wenn aber Oboen an Stelle der Hörner zur Verwendung freigestellt werden, muß man doch wohl in Erwägung ziehen, daß die Oboe, wenn auch nicht in demselben Maße wie das Horn, ein Jagdinstrument, jedenfalls ein viel im Freien gebrauchtes Musikwerkzeug war. Die Unmöglichkeit, Klangfarbe und Tonstärke zu ändern[2]), hatte es lange von der Mitwirkung in der Kammer- und Kunstmusik ausgeschlossen, bis technische Veränderungen französischer Instrumentenbauer seine Hinzuziehung zum Orchester bei Hof- und Kirchenkonzerten ermöglichten[3]).

---

[1]) Vgl. S. 19.

[2]) C. Sachs, a. a. O., S. 316.

[3]) Auch war ihr Klang ziemlich scharf und schneidend. L. Schubart, Ideen . . ., S. 142: „Die Oboe hatte sonst einen gewissen Kirchweihton, der ziemlich mit dem Gansgeschrey übereinkam."

Bis auf die jüngste Zeit ist die Oboe daher nicht nur Interpretin ländlich-pastoralen Milieus gewesen, sondern sie ist häufig auch bei musikalischer Ausmalung von Jagdszenen an erster Stelle mit verwandt worden.

So findet sich auch für eine Oboen-Art die italienische Bezeichnung „Oboè da caccia". C. Sachs[1]) meint, daß dieser italienische Name des englischen Hornes auf Verwendung im Jagdwesen schließen lasse, doch habe er in der Jagdliteratur nichts darüber finden können, außer daß Zedler meldet, die „Jagd-Hautbois werden bei einem Hauptjagen nicht nur gebrauchet zur Abwechslung des Waldgeschreyes sich hören zu lassen; sondern müssen auch alle Morgen und Abende sämtlich mit ihrer angenehmen Music gehörigen Orts dem Ober-Jäger-Meister aufwarten"[2]). Von den anderweitig geäußerten Vermutungen[3]), daß das Englische Horn seinen Namen erhalten habe durch Anpassung des Altbomhard an ein in England gebräuchliches Jagdhorn, das halbkreisförmig gebogen sei, wird sich wohl nur die Tatsache aufrecht erhalten lassen, daß die Instrumente wegen ihrer Länge und daher zur besseren Handhabung im Freien gebogen waren. Darauf deutet auch die Ansicht William H. Stones[4]), daß der Name Cor anglais eigentlich und ursprünglich Cor anglé (angled horn — im Winkel gebogenes Horn) gewesen sei. Das wäre dann etwa eine Parallele zur Viola d'amore, deren Name höchstwahrscheinlich von dem Amorkopf an den Instrumenten eines der ersten Verfertiger abgeleitet ist. Es dürfte eine Gefahr darin liegen, Oboe da caccia und Englisch-Horn an sich zu identifizieren. Wesentlich vor 1741, wo

[1]) Handbuch S. 317.

[2]) Wenn Zedler hier von Jagd-Hautbois spricht, brauchen nicht unbedingt nur Oboi da caccia gemeint zu sein, sondern er könnte damit auch Oboen bezeichnen etwa in dem Sinne wie A. Werner (Zeitz, S. 90) sagt: „Wirkten sie (die Hoboisten) vornehmlich bei Jagdvergnügen mit, so nannte man sie wohl Jagdhoboisten." 1720 wird in den Weißenfelser Akten A. F. Belldorf unter den Hoboisten als „Kammer- und Jagdmusikus" aufgeführt.

[3]) U. a. F. Volbach, Das moderne Orchester I, S. 69.

[4]) Grove, Dictionary, Art. Cor anglais.

Jommelli[1]) in seinem „Ezio“ Fulvias Arie II, 8 an Bläsern außer von Corni und Fagott noch von Corni inglesi begleiten läßt, wird die erste Verwendung dieses Instrumentes nicht anzusetzen sein. Das deckt sich auch mit C. Sachs Angabe[2]), daß das Englische Horn im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts entstand. Für die Oboe da caccia aber liegen bereits frühere Belege vor. William H. Stone[3]) führt „A double part for instruments of this nature“ in Purcells „Diocletian“ (1690) an, und aus Bachs Werken sind mannigfache Beispiele bekannt. Durchaus verfehlt ist es jedenfalls, das Corno da caccia in der Baß-Arie „Quoniam tu solus sanctus“ in Bachs H-moll Messe als Englisch-Horn zu interpretieren, wie es Volbach im Vorwort seiner Ausgabe[4]) tut. Wenn auch nicht für das Englische Horn im besonderen — mag auch seine sichelförmige Gestalt, die der ursprünglichen des Jägerhorns recht nahe kommt, es wahrscheinlich wirken lassen —, so läßt sich doch für die Oboen im allgemeinen eine Betätigung bei der Jagd kaum abstreiten. Für das Cor anglais dürfte sie schon wegfallen, weil man wohl um 1740 die Instrumente unter anderen Gesichtspunkten baute, als im 17. Jahrhundert, und eine Erwägung seiner Geeignetheit für die Jagd hier kaum noch in Betracht kam. Für die Betätigung der Oboen bei der Jagd zeugen schon Bezeichnungen wie Jagdpfeiferbande und Jagdhoboisten. Allerdings ist damit einer Erklärung des Namens Oboè da caccia nur bedingt gegeben. Sein Übergreifen auf das Englische Horn ist dann die Übernahme des Namens eines aussterbenden auf ein neues Instrument.

So liegt also dem Verfahren, die Oboen als Stellvertreter der Hörner anzusehen, mit derselbe Sachverhalt zugrunde, der früher bei Erwähnung des instrumentationstechnischen Unterschiedes zwischen französischer und italienischer Oper näher ausgeführt wurde in bezug auf die Verwendung der

---

[1]) H. Abert, Jommelli. S. 228.

[2]) A. a. O., S. 318.

[3]) A. a. O., Art. Oboe da caccia, der überhaupt zu diesem Thema wichtige Aufschlüsse gibt.

[4]) Eulenburgs kleine Partitur, S. IV.

primitiven Hörner. Es kommt aber noch ein anderes hinzu. Sei es, daß aus musikalischen Gründen — und das heißt etwa aus modulatorischen wegen Vorkommens chromatischer Intervalle — die Blechinstrumente nicht möglich waren, oder aus akustischen — daß etwa ein Horn oder eine Trompete gegenüber einer Frauenstimme zu stark empfunden wurde —, so trat an Stelle des Blechbläsers, der an sich dem musikalischen wie auch etwa szenischen Gehalt nach am Platze gewesen wäre, häufig die Oboe. Gossec[1]) berichtet, daß um das Jahr 1757, nachdem er in den Orchesterpart zweier Arien Hörner und Klarinetten eingefügt habe: „après ce premier essai, il ne fut plus question de cors, encore moins de clarinettes pendant neuf ans à l'opéra. Les fanfares ou annonces de chasse, dans les ouvrages qui en exigeaient, continuèrent d'être rendues par six ou huit hautbois . . ." Aber auch in Szenen kriegerischen Gehaltes mußte die Oboe an Stelle der Trompete eintreten[2]). So in Colasse's „Ballet des Saisons" (1695) bei den Worten „Chantons, chantons la victoire . . . au milieu des horreurs d'une guerre cruelle nous jouissons des douceurs de la paix," wo den Chor Oboen statt der Trompeten begleiten. Auch wo der Text eigentlich auf eine Tromba schließen ließe wie in der Arie „Già grida la Tromba" in Händels „Rodrigo", tritt häufig eine Oboe an ihre Stelle.

In einer englischen Ausgabe[3]) von Ouverturen Hassescher Werke findet sich in den Oboenstimmen zum IV. Concerto die Notiz: Tromba I or Hautboy. Es handelt sich um die Einleitung zu Hasses „Artaserse", für die Mennicke in seinem thematischen Verzeichnis zwei Corni verzeichnet. Natürlich sprachen da wohl auch musikalische Gründe mit, aber das Unterfangen wird doch gerechtfertigt durch die Stellung der

---

[1]) Gossec, a. a. O.

[2]) Oder die Oboe wirkte mit den kriegerischen Instrumenten zusammen. Bücken, Der heroische Stil in der Oper, S. 14: „Die kriegerische" Musik des großen Karussels von 1661 bestand aus Trompeten, Oboen, Trommeln und Pauken, die „friedliche" aus Violons und Flöten.

[3]) J. A. Hasse, Six Concertos for Violins, French Horns . . . Stadtbibl. Hamburg ND IV, Nr. 3185.

Oboe, von der Eisel[1]) sagt: „Man bedient sich dessen im Felde, in der Oper, in lustigen Kampagnen und auch in den Kirchen."

Ungewöhnlich berührt auch, daß in dem Werke Morins scheinbar nur ein Horn vorgeschrieben ist. Der chorische Charakter der Instrumentation ist demnach verlassen. Hatte Lully noch ganze Instrumentenfamilien einander gegenübergestellt und miteinander vermischt, d. h. das chorische Prinzip in reiner Form angewandt, so finden sich doch unter seinen nächsten Nachfolgern schon Gewohnheiten, die von dem früheren Prinzip wesentlich abweichen, ohne sich jedoch der italienischen als einer mehr obligaten Auffassung zu nähern. Es sei eine Szene aus P. Colasse's „Thetis et Pélée"[2]) angeführt, in der das chorische Prinzip zwar nicht mehr ganz streng aufrecht erhalten wird, aber doch insofern noch latent vorhanden ist, als in dem Chore „Allons, allons, ne tardons pas, un jeune Heros nos appelle" Trompettes (unison, also nicht mehrstimmig) und Tympani als eine Einheit deutlich zu erkennen sind. Der ursprüngliche Trompetenchor: Trompeten und Kesselpauken bleibt also noch gewahrt, wenn er auch in seiner Vollständigkeit bereits stark beschränkt wird. Nur das Rumpfgerüst ist gewissermaßen noch vorhanden. Tritt die Trompete ein, so gehen meist mit ihr die Violinen unison. Aus dieser Unterordnung der Violinen unter die Trompete, die ja die technischen Möglichkeiten der Streicher arg beschneidet, läßt sich auch wieder das Bestreben der französischen Oper erkennen, nicht nur mit musikalischen Symbolen, sondern zugleich mit der Klangfarbe zu arbeiten. Auch der Continuo kommt mit ganz geringen Abweichungen bei Colasse mit den Tympani überein; beide weichen häufiger nur in der rhythmischen Gestaltung voneinander ab.

Aber Divertissements wie „La chasse du cerf" sind wohl nicht ganz auf eine Stufe zu stellen mit den großen Opern. Ihr Platz wird mehr bei kleineren Hoffestlichkeiten gewesen

---

[1]) Eisel, Musicus autodidaktos. Erfurt 1738. Art. Oboe.

[2]) Prologue, Part. B. B., S. 12.

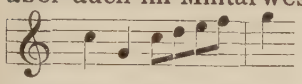
sein, die häufig im Freien stattgefunden haben mögen[1]). Es sei hier an das gemeinsame Datum der Aufführung von Lullys „Princesse d'Elide" und jenes anonymen Ballettes „Les plaisirs de l'île enchantée" erinnert. Irgend ein Hubertusfest oder eine andere Jagdfestlichkeit mag die Veranlassung gewesen sein. Daraus darf wohl auch der primitivere Charakter des Ganzen und nicht zuletzt der Instrumentation erklärt werden.

Auf den ersten Blick fällt es auf, daß jetzt bei Morin ein in seinem Tonumfang reicheres Instrument vorhanden gewesen sein muß, als die bei Mersenne erwähnten und von Lully verwandten es gewesen waren. Die Skala des Hornes geht hier bereits bis zum c''' herauf, unter Verwendung fast der ganzen diatonischen zweigestrichenen Oktave. Es ergäbe sich damit also ein Heraufsteigen bis zum 14. Oberton, was übereinkäme mit den Berichten aus Instrumentensammlungen[2]) etc., die dem neuen Instrumente 16—17 Partialtöne zubilligen. Innerhalb dieser Skala, die nun auch diatonische Melodieschritte erlaubt und nicht mehr nur an Akkordtöne gebunden ist, gewinnt natürlich die Führung des Hornes ein anderes Gesicht. Von der rein fanfarenhaften Gestaltung, die durch den Mangel an Zwischentönen geboten war, wird der Hornpart befreit und kommt nun der Schreibweise Daniel Speers für dessen obere Clarinstimme nahe. Dabei beschränkt Morin sich, wie er in seinem Vorwort angedeutet hatte, auf die Fanfaren, die bei der Jagd üblich sind. Trotz dieser Annäherung an das Clarinprinzip wird man wohl in dieser neuen Haltung des Hornpartes noch kein Verlassen des Fanfarenmäßigen zugunsten einer mehr konzertanten Gestaltung sehen dürfen. Es darf bei dem Versuch einer Scheidung in konzertant und fanfarenhaft — in der alten Bezeichnung „schlicht blasen" und „trummeten" — wohl nicht

---

[1]) R. Rolland, Lully, der Musiker. Die Musik XIX, 1. S. 12: „die ‚königliche Musik' . . . zerfällt in drei untereinander verschiedene Provinzen: die Kammer, die Kapelle und den großen Marstall. Den großen Marstall, der einzig und allein aus Instrumentalisten bestand, bildete das Musikkorps bei den Jagden, Umzügen und Festen im Freien".

[2]) C. Sachs, Reallexikon; V. C. Mahillon, Catalogue descriptiv u. a.

außer acht gelassen werden, daß die Übergänge auch hier fließende sind. Sehr gut lassen sich — mehr auf der Jagd, aber auch im Militärwesen — Signale denken, die etwa die Form  haben und die sicher ins Gebiet des „trummeten“ fallen, trotzdem sie nicht die Gestalt landläufiger Fanfaren haben. So mutet denn auch die Hornpartie Morins durchaus natürlich an, d. h. frisch von der Jagd ins Kunstwerk übernommen[1]). Morin verwendet diese Fanfarenmotivchen sogar als symphonisches Material. Sie treten bald im Gesange, bald auch im Basse auf, ja ganze Fanfarensätzchen, die vom Horne gebracht werden, erscheinen auch als Zwischenspiele von Hautbois und Violinen, wenn sie in einer Lage erklingen[2]), die für das Naturhorn aus Mangel an Naturtönen unmöglich ist. In seiner alleinigen Berücksichtigung der Jagdfanfaren vermeidet Morin sogar jede modulatorische Wendung. Aber das geht ja schließlich aus der vom Komponisten gewollten Beschränkung hervor, denn man wird in den Fanfarensignalen keine Töne gehabt haben, die als Naturtöne schon unrein sind wie b'' und b'. Mit f'' und a'' ist es etwas anderes. Sie erscheinen, wie auch in der Trompetenliteratur, häufiger. Aber als Durchgang von e'' zu g'' ist f'' wie auch a'' als Wechselnote zu g'' wohl nicht von so großer harmonischer Bedeutung. Da in dem bewegten Tempo solcher Fanfarensätzchen beide Töne auch noch in schnellen Werten auftreten, wird es auf die Reinheit nicht so sehr angekommen sein. Vollkommen fehlen natürlich alle Töne wie fis'', gis'' usw.

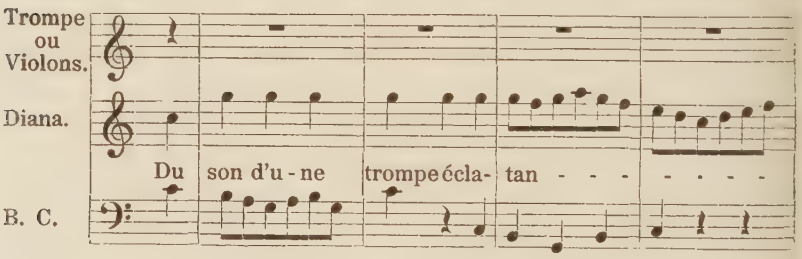
---

[1]) Von einer clarinmäßigen Behandlung der Trompete sowohl wie des Hornes etwa im Sinne italienischer oder deutscher Clarinpartien wird in der ganzen französischen Literatur bis zum Auftreten Puntos in Paris noch keine Rede sein können. Morin sagt in seinem Vorwort „il est rare, que ces sortes d'instruments soient du concert“. Schon das Fehlen von Virtuosen, wie sie Deutschland und Italien auf diesen Instrumenten etwa in Reiche, Altenburg und Fantini besaßen, deutet darauf hin.

[2]) So in „La mort du cerf“ (S. 133) „Fanfare“ für Violons und Hautbois in C-moll.

die erst durch Treiben ihrer Nachbar-Naturtöne gewonnen werden[1]).

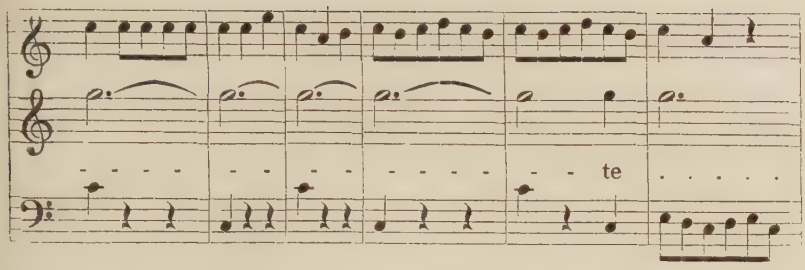
Für das Klangliche des Hornes ist es wichtig, welche Stellung es dem Gesang gegenüber einnimmt. Früher war zur Kritik von Goldschmidts Interpretation der Instrumentierung einiger Cavallischer Sätze erwähnt worden, daß Trompeten, jedenfalls in feldmusikmäßiger Verwendung niemals oder nur höchst selten mit dem Gesang, vor allem Sologesang, konkurrieren[2]). In den vorliegenden beiden Ausgaben des Morinschen Werkes treten Horn und Gesang kaum zusammen auf. Ein einziges Mal wirken sie gemeinsam, nämlich wo Diana (S. 21) singt: „Du son d'une trompe éclatante." Zu demselben Texte hatten kurz vorher Oboen und Violinen eine Phrase gebracht, die Diana gerade gesungen hatte. Bei der Wiederkehr derselben Stelle, eine Quart höher, jetzt in C-dur, übernimmt „Trompe ou Violons"[3]) die Rolle der Oboen und Violinen:



[1]) Eisel, Musicus autodidaktos S. 91: „Was hat der Komponist bei der Trompete in acht zu nehmen? . . . soll auch der Komponist derer Semitonien, sie seyn hart oder weich, sich enthalten, damit die Zuhörer, sie seyn Music-Verständige oder nicht, von solchen herausgemarterten Semitonien den Ohrenzwang nicht bekommen mögen: denn es lassen sich ja wohl selbe noch zwingen, aber mit großer Mühe und das gehöret vor rechte Künstler."

[2]) Die Mitwirkung der Blechinstrumente beschränkt sich immer auf Vor- und Zwischenspiele, höchstens, daß in den Kadenzen Gesang und Instrument einmal ineinandergreifen.

[3]) Sollte etwa diese Vorschrift eine Rücksicht auf die Sängerin andeuten?



Aber da der Sopran Dianas in guter Lage fünf Takte hindurch eine Note hält, ist dies Beispiel wohl nicht weiter bedeutsam, denn nach dem Motiv Dianas haben jetzt die Instrumente das Wort.

Von großem Wert für die Technik und Verwendung des Hornes in Frankreich wie auch für seine Stellung im Verhältnis zur Trompete könnte aller Wahrscheinlichkeit nach das Studium eines Werkes sein, das sich in den gedruckten Werken J. J. Mourets unter den Anzeigen anderer seiner Kompositionen findet: „Un livre de fanfares pour des trompettes et des cors de chasse.“ Unter diesem Namen wurde das Werk auch in den biographischen Notizen über Mouret in Titon du Tillets „Parnasse françois“[1]) im Verzeichnis seiner übrigen Kompositionen aufgezählt, ebenso erwähnt es Fétis in dieser Form. Eitner kennt das Werk nicht. Nun erwähnt Cucuel[2]) unter „Tafelmusik“ von J. J. Mouret „Fanfares pour de trompettes, timbales, violons et hautbois avec une suite de symphonies mêlées de cors de chasse,“ die er auf der Bibliothek des Conservatoire in Paris eingesehen hat. Vielleicht sind beide Werke identisch und es liegt in den Fanfaren Mourets nicht, wie ursprünglich angenommen wurde, eine Sammlung kleinerer Stücke etwa etüdenhaften oder schulmäßigen Charakters vor, sondern eine suitenmäßige Tafelmusik. Das kann nun vorerst nicht geklärt werden, aber auch aus den Angaben Cucuels ergeben sich für die vorliegende Untersuchung doch noch allerlei Schlüsse.

---

[1]) Paris 1732, S. 706.

[2]) Cucuel, Georges. La Pouplinière et la musique de Chambre au XVIII siècle, Paris 1913. S. 387.

Gossec erzählt in seinem bereits genannten Bericht: „Les Italiens comme les Français tiennent des Allemands l'usage des cors dans les orchestres[1]) . . . Pour donner au public deux nouveautés à la fois, et plus d'éclat à ce début (der Sängerin Sophie Arnoud, für das Gossec zwei Arien beigesteuert hatte) . . . imagina de placer dans les accompagnements de ses deux morceaux, deux cors et deux clarinettes d'obligation. Ces instruments étaient si peu connus du public de Paris, que peu de jours avant le début de Mlle Arnoud, on entendait dire dans le société et au parterre même de l'opéra, qu'une jeune Demoiselle allait débuter à ce théâtre, et qu'on y entendrait les cors de chasse . . . de M. de Pouplinière. Nous observons ici, que jusqu'alors en France comme jadis en Allemagne et en Italie, le cor n'avait été considéré que comme une trompe exclusivement à l'usage de la chasse[2])." Es interessiert an diesen Ausführungen vorerst, daß bis zu diesem Augenblicke das Horn in Frankreich, wie ehemals auch in Deutschland und Italien, ausschließlich als Jagdinstrument angewandt worden sein soll. Tatsächlich war auch Paris diejenige Stadt, die in ihren Orchesteretats am spätesten die Anstellung von Hornisten anzeigt. Und als Johann Stamitz bei seinem Auftreten in Paris eine Symphonie mit Hörnern aufführt, werden die „cors allemands" als große Neuigkeit gepriesen. Die Beispiele, die vor diesem Zeitpunkt als in ihrem Orchesterpart Hörner enthaltend erwähnt werden, sind sehr gering. Eigentlich müßte doch, da die Hörner in Frankreich, wie nachgewiesen, zuerst angewandt wurden und in Frankreich das Instrument

[1]) M. Brenet, Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900, S. 221: „Marmontel, un bon picciniste, ne parle des Italiens; Gossec ajoute au tableau un complément importune en mentionant les Allemands: „Ce fut, dit il, M. Le Riche de la Pouplinière qui le premier amena l'usage des cors à ses concerts d'après les conseils du célèbre J. Stamitz.""

[2]) M. Brenet, Les concerts en France . . ., S. 227: „Gossec, lorsqu'il se servit en 1757 des cors et des clarinettes, ne faisait donc qu'imiter Rameau, Stamitz et les autres compositeurs, qui avaient, au tréâtre ou au concert, utilisé depuis six ans les ressources nouvelles de l'orchestre de La Pouplinière."

seine entscheidende Entwicklung erfuhr, nun auch der Gebrauch des Hornes in Frankreich gepflegt worden sein. Gewiß zeigt ja schon das Beispiel Morins, daß auch französische Komponisten das Instrument zu behandeln wußten, wenn auch infolge der ganz besonderen französischen Einstellung in etwas eng begrenztem Rahmen. Aber schließlich bietet die Geschichte des Klaviers ein ähnliches Beispiel. Der Erfinder des Hammerklaviers, der Italiener Christofori, hatte in Italien keine Nachfolger[1]). Von ihm übernahm Mitteldeutschland die Führung im Klavierbau. Es muß auch in dieser Frage mit dem sehr stabilen Charakter und der konservativen Einstellung der französischen Musik gerechnet werden, die Lully als den Schöpfer der französischen Oper bis weit ins 18. Jahrhundert hinein als das höchste Idealbild hinstellte; wurde doch sein „Thesée" noch 1778 aufgeführt. Und die Nachfolge, in der die französische Musik lange zu Lully verharrte, brachte natürlich auch im großen und ganzen ein Verweilen in dem orchestralen Rahmen mit sich, der von ihm herausgebildet war[2]). Ist doch überhaupt die französische Musikgeschichte mehr eine Geschichte weniger Typen, die durch Generationen herrschten, im Gegensatz etwa zur deutschen als einer viel größeren Folge verschiedener individueller Persönlichkeiten. Neben der an sich gewiß konservativen Einstellung trug zu dieser Stagnierung besonders bei, daß Frankreich in Paris ein einziges Kultur- und Kunstzentrum hatte gegenüber der Menge kleiner Fürstenhöfe Italiens und besonders Deutschlands. Diese äußere Zentralisation fand nun noch Unterstützung durch das in Frankreich sehr stark ausgeprägte Privilegwesen, dessen letzter Rest erst 1773 mit Auflösung des Geigerkönigtums fällt.

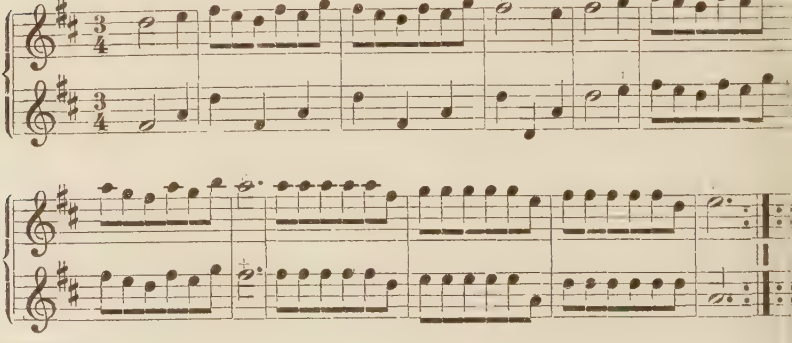
Cucuel entnimmt dem Mercure de France (Okt. 1733) einige Hochzeitsschilderungen, die für die Bewertung der

[1]) C. Sachs, Handbuch, S. 147.

[2]) H. Lavoix a. a. O., S. 228 über Rameau: „La coupe générale de ses opéras, la forme de quelques-uns de ses airs rappellent Lully et ses successeurs, mais, par le style instrumental, Rameau se rattache à l'époque moderne. Nous n'avons pas à noter dans ses oeuvres l'addition d'un grand nombre d'instruments, il prit l'orchestre tel qu'il lui était donné et n'y ajouta matériellement que peu de chose."

Stellung des Hornes in Frankreich von Bedeutung sein können. Es heißt hier: „On avait disposé dans trois endroits differents du salon trois corps de symphonie, l'un de violons hautbois et flûtes, l'autre de trompettes et timbales et le dernier de cors de chasse, lesquelles se repondant alternativement les uns aux autres pendant tout le souper . . .;“ und über eine Veranstaltung am 1. August 1737 heißt es: „Les habitants descendirent du théâtre sur deux files et firent une double marche autour de la salle au son des cors de chasse, tambourins et autres instruments.“

Wenn nun die Concerts spirituels bereits seit 1725 wirkten, so muß es verwundern, daß in ihren Veranstaltungen die Hörner vorerst ausgeschlossen blieben. Cucuel[1]) weiß hier zwar für das Jahr 1750 — also auch verhältnismäßig spät — ein Quatuor de cors de chasse anzuführen, aber es hat den Anschein, als ob dieses Quartett doch nicht sehr verschieden gewesen sei von derjenigen Gattung Hornmusik, die als Tafelmusik bei La Pouplinière gepflegt und geschätzt wurde und die als „Symphonies“ oder „Suites de symphonies“ für zwei Cors de chasse Ende 1749 auch in den Concerts spirituels zu Gehör kam. Ein Beispiel dieser Tafelmusik für zwei Hörner mögen einige Takte aus einer 1742 erschienenen Sammlung geben: „XXV Menuetts pour deux Cors de chasse Trompettes Flutes traversieres Hautbois Violons et Par-dessus de Viole par Mr. Naudot.“ Der Anfang des vierten Menuetts lautet:



[1]) a. a. O., S. 389.

Wie die ganze Folge dieser 25 Menuetts in D-dur gehalten ist, so bleibt auch das äußere Bild durch alle einzelnen Stücke hindurch gleich: es ist immer Hornmusik, wie sie als Fanfare draußen zur Jagd erklingen könnte. Der Umfang ist überall der gleiche, wie er bei Morin festgestellt wurde, und irgend welche Ansätze zu clarinmäßiger Ausgestaltung sind nicht gegeben. Zudem bleibt es charakteristisch, daß diese Stücke, wie scheinbar meistens die Tafelmusik La Pouplinières, nur für zwei gleiche Instrumente geschrieben ist. Eine Verschmelzung zum vollen Orchesterklang findet noch nicht statt.

Diese Tatsache der Beschränkung des Hornes auf Tafelmusik, wie sie eben angeführt wurde, und auf Divertissements[1]) legt nun die Vermutung nahe, daß das Horn in Frankreich noch nicht als voll- und gleichwertiges Instrument im Orchester angesehen wurde. So erwähnt auch Brossards Dictionnaire de musique (im Katalog des Brit. Mus. datiert: [1707?]) die Cors de chasse weder unter dieser noch einer anderen Bezeichnung. In der englischen Ausgabe Brossards von James Grassineau[2]) finden sie sich selbstverständlich. Vielleicht war in Frankreich — aus seinem strengen Privilegwesen sich ergebend — die Trennung zwischen „bande des violons“ und Musikvereinigungen, wie sie etwa unsern Jagdpfeiferbanden entsprechen würden, eine weit schärfere als vielerorts in Deutschland[3]), wo einerseits die Mitglieder der Hofkapelle in ihrer Verpflichtungsurkunde extra zur Tafelmusik, andererseits Stadtpfeifer und Hautboisten zum Dienst bei der Tafelmusik verpflichtet wurden.

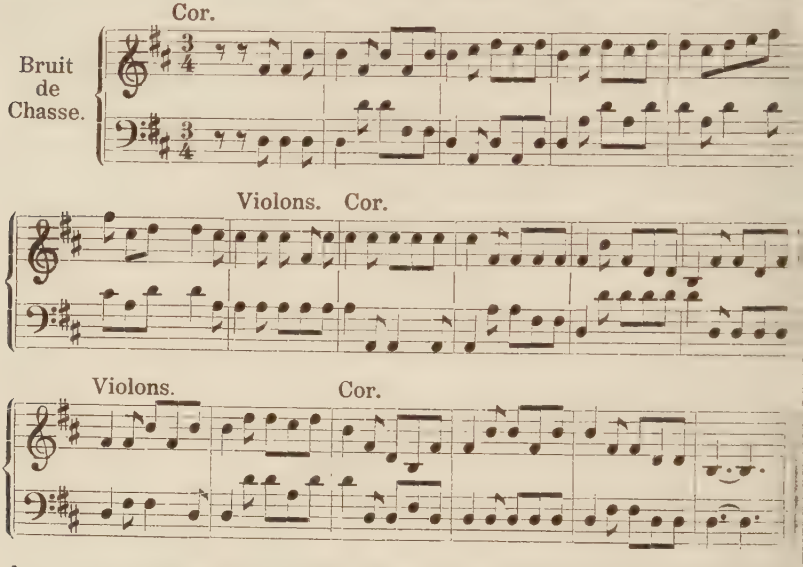
Wenn daher Castil Blaze[4]) bei Erörterung der erstmaligen Verwendung der Hörner in Campras „Achille et Deïdane“ meint: „Des cors de chasse avaient déjà sonnés des fanfares

[1]) Von Destouches, Lalande u. a. — Lavoix, a. a. O., S. 230: „Les cors de chasse, que Lully déjà avait employé à la vérité, ainsi que ses successeurs, mais seullement dans les divertissements de cour.“ Ebenso Francis W. Galpin, Old English instruments of music, S. 184: „The Hunting horn, with its musical calls was introduced by Lully and other composers into the ballets and divertissements of the French Court . . .“

[2]) 1740. [3]) A. Werner, Weißenfels S. 124.

[4]) A. a. O., II S. 343.

sur le théâtre seulement," so darf man fortfahren, daß im Princip Campra diese Fanfaren auf dem Theater nur ins Orchester verpflanzt hat. Das Beispiel der vierten Szene



des ersten Aktes geht nicht über einen allgemeinen Fanfarencharakter hinaus, dem sich auch die Violinen anschließen, hier wie in einem späteren Marsche, den sie, ebenfalls in D-dur, mit den Cors de chasse gemeinsam zu spielen haben. Trotzdem bleibt es zu bedauern, daß vor der Hand neben dem Satze Campras nicht weitere Beispiele zum Vergleich zur Verfügung stehen. So läßt sich auch nichts näheres über die Stimmung der Instrumente feststellen, wenn es auch den Anschein hat, daß sie mit der der Trompeten ungefähr übereingekommen sein mag, will man die Beispiele Campras und vor allem Naudots als Belege nehmen. Rühlmann[1]) macht die Bemerkung, daß an allen alten französischen Naturhörnern eine Einrichtung fehlt, die eine Umstimmung des Instrumentes in eine andere Naturtonreihe ermöglicht. Er hat an keinem französischen Horne die Möglichkeit, ein Aufsatzstück anzubringen, gefunden und nimmt an, daß dies eine deutsche, womöglich Wiener Erfindung sei. Mag auch

[1]) Rühlmann, Das Waldhorn, Neue Zeitschrift für Musik 1870, S. 293.

der Grundcharakter der erwähnten französischen Horn- (und Trompeten-)Musik für Rühlmanns Auffassung sprechen, man würde doch gern diese Bemerkung Rühlmanns noch näher nachprüfen können. Bestätigt sie sich, dann wäre diese Tatsache wohl auch ein Beleg für die doch noch primitive Verwendung des Hornes in Frankreich. Zu Lalande und Destouches noch die Bemerkung, daß das Auftreten von Hörnern in dieser Partitur natürlich keineswegs der früheren Behauptung[1]), daß Destouches Hörner in seinem Opernorchester nicht kennt, widerspricht. Daß die Hörner bis weit ins 18. Jahrhundert hinein im Orchester der französischen Oper keine irgendwie bedeutsame Verwendung fanden, kann wohl nach obigen Ausführungen als außer Zweifel angenommen werden.

Werden nun auch bei J. Stamitz' Erscheinen gerade die Hörner als Novum gefeiert, so wird sich das vorerst mit auf die neue Technik beziehen, die sich nun auch für sie aus dem neuen Stil ergab. Vielleicht lassen sich auch — dies kann hier vorerst jedoch nur andeutungsweise bemerkt werden — in der Art, wie Stamitz und seine nächsten Nachfolger die Hörner verwenden, da und dort Einflüsse nachweisen, die an Beispiele jener französischen Tafelmusik, wie sie hier kurz charakterisiert wurde, im Prinzip erinnern könnten. Demgegenüber brachte jedoch die Mannheimer Symphonik nicht nur eine feste Fundierung der Hörner im Orchester mit sich, sondern aus ihrer im Thematischen, Rhythmischen und Harmonischen gegenüber der vergangenen Epoche grundlegend veränderten Einstellung ergab sich von selbst eine andere Instrumentationspraxis. Und nicht zuletzt war in Deutschland mit dem Horne eine Wandlung vorgenommen, die ihm neue, bisher unbekannte Ausdrucksmöglichkeiten sicherten. Hier in Deutschland brauchte auch dieser Stilwechsel nicht so schroff empfunden zu werden, weil der Zusammenhang mit italienischer Kunstübung doch lebendiger war als in Frankreich, und das Mannheimer Symphonieprinzip in Deutschland mehr als das Ergebnis einer gewissen Entwicklung angesehen werden konnte.

[1]) Vergl. S. 26.

Mennicke[1]) ahnte vielleicht diesen Sachverhalt, vor allem so weit die Verbesserung des Hornes in Frage kommt, ohne ihn doch mit voller Bestimmtheit aussprechen zu können. Bei Erwähnung des „Concerto de trompettes, hautbois, cors de chasse et timbales avec les choeurs de toute la Symphonie“ (1728) von Giov. Guido Antonio[2]) sagt er: „Aber diese „Cors de chasse“ dürften noch die alten „Trompettes de chasse“ gewesen sein.“ Es geht aber nicht ganz klar aus seinen Worten hervor, ob er nicht etwa die alten Instrumente meint, die noch bei Lully und seinen Zeitgenossen begegneten. Das wäre natürlich — auch ohne Einsicht in die Partitur kann das mit aller Bestimmtheit behauptet werden — unmöglich; denn selbst Lully verwendet ebensowenig wie seine Zeitgenossen die so arg beschränkten Instrumente in selbständiger Instrumentalmusik, etwa in seinen Ballettsuiten. Beider Instrumente (Morins sowohl wie Antonios), wie auch die der übriger erwähnten Komponisten waren bereits Vertreter der schlankmensurierten, französischen Trompe de chasse, und Antonios Hörnerpart wird sich so wesentlich von dem Morins nicht unterschieden haben.

---

[1]) Hasse und Gebr. Graun, S. 283.

[2]) Dieses Werk war nicht zu finden. Es wird derselbe Komponist sein, den Eitner erwähnt und den Walther schon kennt. Jedenfalls ist das unter dem Namen Antonio bei Eitner angeführte „Concerto in dis per il Fg. princip. acc. da 2 Vli., 2 Corni, 2 Ob., Va. e. B.“ sicher nicht von einem Komponisten dieser Zeit. Vielleicht kann es der Schweriner Zeit des Antonio Rosetti zugeschrieben werden, in dessen thematischem Verzeichnis (D. T. D. XII, l) es sich nicht vorfindet. An der Instrumentenaufzählung in dem Titel des von Mennicke erwähnten Konzertes ist aber interessant, daß sie sich eng mit der S. 51 erwähnten (Mercur, Oktober 1733) berührt. Auch hier sind die Hörner (ebenso wie die Trompeten und Pauken) als außerhalb des üblichen Orchesterrahmens stehende Instrumente angesehen.

III.

Deutschland bis zum Tode Joh. Seb. Bachs

Es war im ersten Kapitel dieser Arbeit ein Trennungsstrich zwischen den mehrfach gewundenen und den halbkreisförmigen Hörnern gezogen worden. Die Instrumente mit mehreren Windungen konnten etwa den Trompeten an die Seite gestellt werden, zumindest was ihren Obertonumfang betrifft. Dagegen mußten die kurzen Hörner nicht nur notwendig im Klang von den Trompeten sich unterscheiden, sondern auch in Ermangelung der melodischen Obertonreihe vom achten Oberton ab mußte sich das Bild eines musikalischen Satzes für diese Instrumente notgedrungen zu einem Fanfarensätzchen gestalten, wie es in Lullys „Princesse d'Elide" vorlag. Wurde später in Morins „La chasse du cerf" der Trompe de chasse eine innerhalb der fanfarenmäßigen Verwendung natürlich begrenzte melodische Beweglichkeit zugestanden, so muß als Schlußfolgerung daraus zu ziehen sein, daß ein neues Instrument jetzt zur Verfügung stand. Der Gedanke, daß man etwa die alten schneckenförmigen Instrumente benutzt habe, scheidet aus. Wenn schon Praetorius in seinem Syntagma über eine dort abgebildete Trompete in Posthornform [1]), die vielfach schnecken-

[1]) Athanasius Kircherus rechnet dieses Instrument zu den Hörnern. Musurgia universalis, Hall 1662, S. 112: „Die allereinfältigsten (Luftinstrumente) sind, welche aus den Hörnern der Thier gemacht werden, wie der Jäger- und Hirten-Hörner . . . etliche gehen gerad für sich, andere werden wie ein Horn gekrümmt / andere wie ein Schlang in die Runde gedrehet. Die letztere sind / die von Erz gemacht werden / conico ductu, oben weit / bei dem Mundloch eng oder auch oben eng / unden weit / wie die Posaunen / welche wieder underschiedlich."

artig gewunden ist, das Urteil fällt, daß sie im Vergleich zur Trompete in der üblichen Form „an Resonanz den vorigen nicht gleich“ sei, so wird man ein knappes Jahrhundert später auf solche Instrumente, die früher wegen ihrer klanglichen Mangelhaftigkeit verschmäht waren, nicht zurückgegriffen haben. Selbst der Einfluß Lullys und der französischen Oper würde das nicht erwirkt haben können. H. Eichborn[2]), den jenes ältere Horn zu einer „musikhistorisch nicht unwichtigen Erwägung bezüglich der Technik ihrer Herstellung herausfordert“, erklärt sich das Zustandekommen dieses Instrumentes, und damit wohl der ganzen Gattung der mehrfach gewundenen Horn- und Trompeteninstrumente, folgendermaßen: Da eine Herstellung durch das Verfahren, das Rohr, nachdem es mit Blei oder Harz ausgegossen war, zu biegen, nicht möglich war, weil diese Technik damals noch unbekannt, bleibt eigentlich nichts anderes übrig, als sich die Herstellung etwa so zu denken, daß „die Schneckenform dieses Instrumentes in zwei konformen Modellen aus dem Blech ausgeschnitten wurde und sodann beide Ausschnitte halbfreisförmig gekrümmt und aufeinandergefügt und verlötet wurden“. Dadurch wurde das ganze Gehäuse eine ziemlich feste Masse, und ein Mitschwingen der Blechwände[2]) war zumindest stark eingeschränkt. Das mußte natürlich auf den Klangcharakter des Instrumentes seinen Einfluß haben, und hierin wird auch der Vorwurf der Minderwertigkeit an Resonanz gegenüber den Trompeten, den Praetorius erhebt, seinen Grund haben[3]).

---

[1]) H. Eichborn, Das alte Clarinblasen . . ., S. 9.

[2]) Es handelt sich hier nur um die Resonanz. Die Frage, ob das Material, aus dem die Wandungen der Blasinstrumente bestehen, schon in seiner Eigenschaft als solchem einen bestimmenden Einfluß auf deren Klangfarbe, Klangfülle und Klangschönheit unbedingt äußern muß, ist eine andere. Vgl. hierzu H. Eichborn, Zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig 1885, S. 28; W. Altenburg, Material und Klang bei den Blasinstrumenten. Zeitschrift für Instrumentenbau XXXI, 1910/11 und Sachs, Handbuch, S. 246, die alle betonen, daß der Wandlungsstoff für den Klang ziemlich unerheblich ist.

[3]) Euting, Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert, S. 36.

Bei dem neuen Instrumente fiel diese klangliche Beschränkung fort. Es war demnach eine technische Möglichkeit gefunden worden, ein langes Rohr zu biegen, ohne daß die Metallröhre dabei brechen mußte. Und das war die Technik des Ausgießens des Rohres mit Blei oder Harz. Sie muß, und früher angeführte Stellen bestätigen das, in Frankreich erfunden sein, denn übereinstimmend berichten alle Autoren, daß die neue Form des Hornes in Frankreich aufgekommen und zuerst verwandt wurde. Ob auch gleich in der Kunstmusik, selbst wenn ihr Rahmen sehr weit gespannt wird, muß dahingestellt bleiben. Diese Trompe de chasse, wie sie von jetzt an eigentlich zur Unterscheidung der Cors de chasse Mersennes und Lullys und des Jägerhorns Praetorius' genannt werden müßte, ist nun aber auch noch nicht das Waldhorn, das als „nouveau cor de chasse" später in Paris so großen Beifall fand. Wenn diese Benennung im folgenden nicht streng durchgeführt wird, hat das darin seinen Grund, daß in der damaligen Literatur der Name Trompe de chasse — wenigstens was Deutschland und Italien betrifft —, sehr selten anzutreffen ist. Hier sind vielmehr die Vorschriften „Corne du chasse" und „Corno da caccia" — auch einfach „Corno" geläufig —, trotzdem zumeist kein anderes Intrument als die Trompe de chasse in Frage kommt. Im Deutschen begegnet der Name Waldhorn, vor allem aber in theoretischen Werken. In Partituren herrscht der Ausdruck Corno da caccia absolut vor. Es hieße sich also in Gegensatz zu damaligen Gepflogenheiten stellen, wenn man die Bezeichnung Trompe de chasse streng einhalten wollte. Ferner würden sich, wenn auch im Anfang eine Grenze ziemlich eindeutig gegeben ist, doch beim Übergang zum Waldhorn als unserem heutigen Instrument Schwierigkeiten ergeben, weil hier die Fixierung einer Grenzlinie nicht so einfach möglich sein dürfte.

Rühlmann[1]) berichtet von zwei Instrumenten der Münchener Sammlung, die, eines aus Messing, das andere aus Silber, beide im Jahre 1703 in Paris von Raoux gefertigt

[1]) Das Waldhorn, Neue Zeitschrift für Musik 1870, S. 293 ff.

sind. Er sagt von ihnen: „Die Röhren sind etwas eng; das Mundstück hat einen schön geformten Rand und läuft konisch zu. Beim Anblasen dieser beiden Hörner sprechen die hohen Töne leicht und willig an, wobei die Klangfarbe eine helle und doch volltönende ist.“ Rühlmann ist der einzige, der von einem konischen Waldhornmundstück an Intrumenten aus der ersten Periode des Trompe de chasse-Baues berichtet. Weder in den Katalogen der Instrumentensammlungen noch auch in anderer Literatur[1]) war irgend etwas über Mundstücke aus dieser Zeit zu finden. Das ist an und für sich begreiflich, wenn für die Kataloge in Erwägung gezogen wird, daß die Mundstücke häufig verloren gegangen sind, also manchmal nur mundstücklose Instrumente in den Sammlungen vorhanden sind. Dann aber auch, und das könnte vielleicht für die Beurteilung der eben zitierten Worte Rühlmanns ins Gewicht fallen, braucht nicht unbedingt das Mundstück, das auf einem Instrumente mit der Jahreszahl 1703 sich befindet, auch aus diesem gleichen Jahre stammen. Die Möglichkeit, daß es später für dieses Instrument gearbeitet wurde, liegt nahe.

Um das Wesen des Instrumentes, das in Frankreich um die Jahrhundertwende neu auftauchte, näher bestimmen zu können, muß Folgendes in Betracht gezogen werden. Einmal: Die Mensur bestimmt, ob das Instrument für hohe oder tiefe Töne geeignet ist. Enge Mensuren begünstigen die hohen, weite die tiefen[2]). Ferner entscheidet aber über die Grenze nach oben und nach unten neben der Fähigkeit des Bläsers die Form des Mundstückes[3]). Zamminer gibt in seinem

[1]) Universallexikon aller Wissenschaften und Künste 1747, III, S. 1366, Art. Waldhorn: „Es hat ein Mundstück, wie die Trompete, klingt aber lieblicher als dieselbe . . .“ Diese Stelle soll jedoch wegen ihrer Doppeldeutigkeit hier nicht als Beleg angeführt sein.

[2]) Aus dieser Grundregel wird sich auch leicht ergeben, daß die Annahme, das Horn sei in die Kunstmusik aufgenommen, weil auf ihm die hohen Töne leichter hervorzubringen seien, irrig ist.

[3]) Schweitzer, J. S. Bach, S. 799: „In einem Gespräch zwischen Musikern, die die Frage der Möglichkeit der Wiedergabe Bachscher Trompetenpassagen erörterten und alle möglichen Theorien darüber verlauten ließen, warf Gevaërt trocken ein: Un question d'embouchure et d'entrainement . . .“

Buche „Die Musik und die musikalischen Instrumente“ [1]) einige Zeichnungen des Querschnittes verschiedener Mundstücke, und auf seinen Ausführungen fußt H. Eichborn [2]). Da dem dort Ausgeführten hier Neues nicht hinzugefügt werden braucht, seien die Sätze Eichborns wiedergegeben:

„Das Hervorquellen eines Luftstromes aus den Lungen des Blasenden gibt den Anstoß für die Schwingungen der im Instrumente vom obersten Ende des Mundstückes bis zum Ende im Schallbecher stehenden Luftsäule. Der Fortpflanzung der Schallwellen tritt nun aber im Mundstück ein mehr oder minder bedeutendes Hemmnis entgegen, je nachdem der Scheitel des auf der obigen Zeichnung mit x bezeichneten Winkels weniger scharf in das Becken des Mundstückes vorspringt. Je nach der Beschaffenheit dieses Punktes prallen die Schallwellen mit größerer oder geringerer Stärke auf, und von dem Rückprall der Schallwellen hängt erstens der weichere oder schärfere Klang des Instrumentes ab und zweitens die leichtere oder schwerere Erzeugung der höheren Töne, letzteres, indem der vom Mundstück aus auf die Luftsäule im Instrument geübte Druck bei geringerem Widerstande am Scheitelpunkte des Winkels x vermindert, bei größerem Widerstande aber erhöht wird. Den schärfsten Gegensatz hinsichtlich dieses Widerstandes stellen die abgebildeten Mundstücke der Trompete und des Waldhornes dar. Je stumpfer der Winkel x wird, je mehr er sich der Größe von 180 Grad, das heißt der völligen Abflachung in eine gerade Linie nähert, desto geringer der Widerstand gegen die Fortpflanzung der Schallwellen, desto kleiner der Druck der stoßenden Anblaseluft, in bezug auf die musikalische Wirkung aber, desto weicher der Ton, desto größer die Schwierigkeit, die höher gelegenen Intervalle zum Erklingen zu bringen. Je mehr sich der Winkel x der Größe von 80 (?) Grad nähert, das

Waldhorn.

Trompete.

[1]) S. 310.

[2]) U. a. Über das Oktavierungsprinzip . . ., S. 25 ff.

heißt, dem rechten Winkel nahe kommt, desto schärfer Widerstand und Luftdruck, desto dünner der Ton, desto leichteres Ansprechen der Höhe. Die Mundstücke der Trompeten, deren sich die alten Trompeter zum Clarinblasen, das heißt Ausführung der gesanglich gehaltenen Oberstimmen, bedienten, hatten bei x nahezu den rechten Winkel, kamen also ungefähr auf folgende Figur heraus:

Die dreigestrichene Oktave auf der D- oder Es-Trompete gibt mit Hilfe eines solchen Mundstückes ganz leicht an, zum mindesten die ersten Intervalle derselben, welche in den alten Clarinstimmen vorgezeichnet werden. Für die Mittellage und die Tiefe ist das Mundstück nicht brauchbar[1]), daher für die Prinzipaltrompeter solche mit weniger flachem Kessel angewendet wurden, wie man sie jetzt, nachdem längst der Gebrauch des Instrumentes in den höchsten Lagen abgekommen ist, allgemein benützt. Der Ton des oben abgebildeten Mundstückes ist ein äußerst kleiner, dünner, und es bewirkt im Vereine mit leichtem, gefälligem Ansatz und sehr beweglicher Zunge des Bläsers, eine keineswegs scharfe, aber durchdringende, helle und dabei weiche, stark an die oberen Lagen der Klarinette erinnernde Klangfärbung[2])."

Nach diesen Ausführungen H. Eichborns bedarf die Nachricht Rühlmanns noch einiger Bemerkungen. Beispiele aus der konzertanten Hornliteratur, etwa aus den Werken Bachs, brauchen noch gar nicht herangezogen zu werden, um erkennen zu lassen, daß in der ganzen damaligen Art der Behandlung der Hörner doch etwas Clarinmäßiges vorliegt, mögen sie sich auch im Rahmen des durch das Fanfarenmäßige Bedingten halten. Es sei an das früher bei Be-

[1]) Daniel Speer, Unterricht in der musikalischen Kunst, Ulm 1687, S. 96, bei Besprechung der Trompeten: „Die tiefste heißt Flattergrob, ist das tiefste C, welches auf einem Quart-Posaunenmundstück am besten, stärksten und leichtesten zu haben." Bei den für höhere Lagen bestimmten Instrumenten erwähnt Speer das Mundstück nicht.

[2]) Daniel Speer a. a. O.: „Die 6. Stimm heißt man das andere Clarin, soll aber jederzeit in einer Terz vor dem 1. Clarin niedriger gehen, wird oben in gemeinem Gebrauch nur bis ins f'' oder höchstens g'' außer im Certiren gebraucht . . . Die 7. Stimm ist das 1. Clarin, dieses hebt sich nun vom c an, und geht von solchen bis in die Oktav, auch traktierens manche bis ins f''."

trachtung des Hornpartes in Morins Werk Ausgeführte erinnert. Nun kommt hinzu, daß sich die Hornpartien weder im Umfang noch auch in der Art ihrer Behandlung kaum von solchen unterscheiden, die für Trompeten bestimmt sind. Nur von einigen kleineren Besonderheiten, wie etwa der Unterschied in der Rhythmik der Horn- und Trompetenfanfaren, der aber hier nicht von Belang ist, müßte abgesehen werden. Würde nicht der Gebrauch der Trompete in den meisten Fällen durch irgend eine szenische oder textliche Notwendigkeit gefordert sein, man würde häufig nicht sagen können, ob hier ein Horn oder eine Trompete am Platz sei. Das bedingt natürlich, da die Technik auf beiden Instrumenten ja annähernd die gleiche ist, auch einigermaßen gleiche Grundlagen für den Ausführenden.

Was den Umfang des Hornes betrifft, so deckt er sich mit c''' als oberer Grenze vorerst ungefähr mit dem der Trompete[1]), natürlich in der Notierung, sofern sie in C-dur ist, nicht als Klangergebnis. Dieser Umfang wird für beide Instrumente auch weiterhin im großen und ganzen eingehalten, Bach verlangt im II. Brandenburgischen Konzerte an einer Stelle das d''', im allgemeinen geht er über c''' nicht hinaus, während Heinichen in seinen Concerti a Corno concertando des öfteren auf dem d''' anlangt. Die Hornschule A. J. Hampels, des Dresdener Virtuosen der Hasse-Zeit, erreicht an je einer Stelle h'' und c''' und hält sich sonst an a'' als obere Grenze. Der höchste Ton, der in der durchgesehenen Hornliteratur begegnete, fand sich indes in der D-dur Caprice von Zelenka. Er mutet hier dem D-Horn sogar an einer Stelle das g''' zu, während er es zum e''', auch f''' des öfteren hinaufführt. Nun geht aber im realen Klang die Trompete, sofern es sich um eine andere als die C-Stimmung handelt, über diese Grenze nach oben hinaus, d. h., daß auf einer D-Trompete dieses c''' nicht als c''', sondern d''' erklingt. Die Hörner dagegen, in F-Stimmung

[1]) Mattheson, Neu-Eröffnetes-Orchestre 1713, S. 265: „Es sei dann, daß die großen Praktici bis aufs f''' hinaufkletterten . . .“ Eisel, Musicus autodidaktos, Erfurt 1738, S. 74: „Man kann auf dem Waldhorne vier Oktaven haben.“

zum Beispiel, bringen dieses c''' als f'', also eine Quinte unter dem notierten Zeichen. Daraus ergibt sich also eine tiefere Lage des Hornes gegenüber der Trompete. Der Grund dafür ist die konische Form des Hornrohres, weniger das Mundstück, das mehr über die zu erreichende Höhe innerhalb der Naturtonreihe des Instrumentes entscheidet. Doch werden beide Einflüsse — Rohrmensur und Mundstückform — nicht scharf voneinander zu trennen sein. Da nun aber ein Unterschied in der Grenze der höchsten Töne oder genauer: in der Anforderung an die Länge der Naturtonreihe, nicht besteht, wird die Mensur der neuen Hörner (im Gegensatz zu Mersennes Instrumenten) eine starke Annäherung an die Rohrform der Trompete — vielleicht ist es sogar erlaubt zu sagen an die Clarininstrumente — gezeigt haben. Und tatsächlich ist die Mensur bei alten Jagdinstrumenten, etwa bis zum Jahre 1730, eine wesentlich engere als bei späteren. Die allmählich einsetzende Entwicklung des Hornes von der Trompete weg wird sich also, neben der Verselbständigung des Mundstückes, von dem gleich die Rede sein wird, in einer Erweiterung der Mensur und in stärkerer Betonung des konischen Rohrbaues zeigen. So kann schließlich, um daß Ziel dieser Entwicklung hier kurz anzudeuten, ein „weiter Schallbecher und tiefes, trichterförmiges Mundstück; daher ein sehr warmer, edler und biegsamer Ton . . ." [1]) als Charakteristik des Hornes angesprochen werden. Wenn sich nun auch die Maße der Mensur in den verschiedenen Stadien schwer feststellen lassen, so kann doch der Durchmesser des Schallbechers hier vielleicht als Beleg gelten. „Eines der ältesten Waldhörner" [2]) mit der Jahreszahl 1713, in Mitteldeutschland hergestellt, hat einen Schallbecherdurchmesser von $15^1/_2$ cm (Gesamtdurchmesser 23 cm), während bei einem Wiener Instrument [3]) des Jahres 1710 (Ges.-Dm. 67 cm) der Schallbecher 22 cm mißt. Hier erklärt sich die Größe des

[1]) C. Sachs, Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatl. Hochschule . . . 1922, S. 215.

[2]) Sachs, a. a. O., Nr. 478.

[3]) E. Mandyczewski, Zusatzband zur Gesch. der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien . . . 1912, S. 171, Nr. 174.

Gesamtdurchmessers daraus, daß das Instrument nur eine Windung hat. Unter Nr. 1214 seines Katalogs (ohne Jahreszahl, aus Adorf, sächs. Vogtland) bringt Sachs ein Horn, das gegenüber der Mehrzahl der Instrumente dieser Sammlung auch nur zweiwindig ist und 53 cm Ges.-Dm. mißt (Schallbecher $28^1/_2$ cm). Einige andere Zahlen seien der Kürze halber tabellarisch zusammengestellt:

			Ges.-Dm.	Schallbecher
Nr. 568	(Deutschland)	1726	$28^1/_2$ cm	21 cm
„ 3017	(London)	1738	26 „	24 „
„ 731	(Mitteldeutschland)	1779	24 „	$16^1/_2$ „
„ 34	(Dresden)	1782	26 „	$23^1/_2$ „
„ 3020	(Wien)	18./19. Jhdt.	30 „	26 „
„ 37	(Dresden)	1804	$29^1/_2$ „	$26^1/_2$ „

Hier mögen nun die Maße einiger Inventionshörner folgen, die ebenfalls dem Sachs'schen Katalog entnommen sind, da andere Verzeichnisse der Instrumentensammlungen die Zahlen nicht so genau enthalten. Das „Inventionshorn" ist um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Dresden von dem Hornisten A. J. Hampel erfunden. Wenn dabei in Betracht gezogen wird, daß zu gleicher Zeit Hampel das Stopfen des Hornes erfand, daß hier der Beginn einer „hornmäßigen" Verwendung des Instrumentes wohl anzusetzen ist, gewinnen die Zahlen doch an Bedeutung.

			Ges.-Dm.	Schallbecher
Nr. 3021	(Paris)	um 1790	28 cm	$28^1/_2$ cm
„ 498	(Wien)	18./19. Jhdt.	19 „	28 „
„ 1413	(Deutschland)	um 1800	20 „	28 „
„ 815	(Straßburg)	1850	$28^1/_2$ „	29 „

Mit dem Schallbecher ist also eine bedeutsame Wandlung vor sich gegangen: er dehnt sich über das Maß des Gesamtdurchmessers aus, und entgegen dem Schwanken zwischen $16^1/_2$—$26^1/_2$ cm gruppiert er sich jetzt fester um 28 cm Durchmesser. Jedenfalls darf bei dieser Umwandlung wohl auch an eine Erweiterung des ganzen Rohres[1]) gedacht werden.

[1]) Vgl. Zamminer, Die Musik und die musik. Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik. Gießen 1855, S. 313.

Diese allmählich sich erweiternde Mensur hatte nun natürlich auch eine andere Klangfarbe im Gefolge. Mattheson[1]) spricht von „lieblich pompeusen“[2]) Waldhörnern. Der Ausdruck erscheint häufiger in der damaligen Literatur[3]), aber es hat den Anschein, daß sowohl er wie das übrige aus Mattheson freizügig übernommen ist. Es heißt bei Mattheson weiter über die Hörner, daß „sie teils nicht so rude von Natur sind als die Trompeten“ und daß sie teils „mit mehr Facilité können traktieret werden. Die brauchbarsten haben F und mit den Trompeten aus dem C gleichen Ambitum. Sie klingen auch dicker und füllen besser aus als die übertäubenden und schreienden Clarinen, wenn ihnen eine gute Handhabe abgehe, weil sie um eine ganze Quinte tiefer stehen“. Im Gegensatz zu diesem Urteil bewegt sich der Bericht über das Horn in Groves Dictionary, wo es heißt, daß mancherlei gegen den Gebrauch des Hornes im Orchester anfangs eingewandt wurde, weil es grob und „vulgar“ klinge. Auf Lady Wortley Montagu machten 1717 die Hörner in Wien einen „betäubenden“ Eindruck.

Diese Instrumente — konische Rohrform, schlank mensuriert — dürfen vielleicht in nahe Verwandtschaft mit dem Kornett[4]) gebracht werden. Und wenn die äußere Struktur sich berührt, wird auch das klangliche Ergebnis ein ähnliches sein. C. Sachs[5]) stellt ihren Klang in die Mitte zwischen dem der Trompete und dem des Flügelhorns. Selbstverständlich dürfen diese klanglichen Urteile Matthesons und seiner Zeitgenossen nicht etwa an heutigen Hörnern kontrolliert werden,

[1]) A. a. O., S. 267.

[2]) Der Schwerpunkt liegt auf dem „lieblich“, denn Eisel bezeichnet die Trompete als das „pompeuse Instrument“, während um 1800 etwa die Charakterisierung des Waldhornes gänzlich von der Trompete gelöst ist: es hat „mehr Ernst, mehr Feyerliches, Würdevolles“. (C. F. Michaelis, Einige Bemerkungen über den Mißbrauch der Blasinstrumente in der neueren Musik. Allg. mus. Ztg. 1805, 95.

[3]) Eisel, a. a. O., S. 74. — Mayer, Musiksaal 1741.

[4]) Wie denn C. Sachs, Handbuch S. 274, charakteristisch von einer „Kornettmensur der alten Trompe de chasse“ spricht.

[5]) Handbuch, S. 262.

wohl kaum auch an heutigen Trompeten, die von ihrer ursprünglichen Natur manches eingebüßt haben.

Bleibt die Frage nach dem Mundstück. Es ist eigentlich anzunehmen, daß zur Erzielung des 14. oder 16. Partialtones das gleiche Mundstück nötig wäre oder annähernd ein gleiches, wie es oben ausführlicher beschrieben ist. Daß das heute übliche Waldhornmundstück mit völlig verschwundenem Kessel vorerst nicht in Betracht kommt, vor allem nicht, wo es sich um konzertante Partien handelt, dürfte ohne weiteres überzeugen [1]). Ob nun aber tatsächlich die leicht konische, aber schlanke Mensur der Instrumente, vor allem die geringere reale Höhe der angeblasenen Töne mit ihrer geringeren Schwingungszahl, trotzdem die Stufe in der Naturtonreihe die gleiche ist, auch das scharf gekesselte Mundstück des Clarinbläsers verlangt hat, soll hier mehr als Frage angesehen werden, da die Lösung in ein anderes Gebiet fällt. Jedenfalls wird bei beiden Instrumenten in höheren Lagen im Mundstück eine starke Ähnlichkeit vorhanden gewesen sein.

H. Eichborn [2]) nimmt als sicher an, daß die Mundstücke der Hörner mit denen der Trompeten vollständig übereinkamen [3]), und es scheint ihm gewiß, daß „erst viel später, als das Horn längst ins Orchester eingeführt war, und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Anwendung der Deckung des Schallbechers mit der einen Hand des Blasenden Versuche zur Ergänzung der Naturtöne und in konsequenter Folge auch zur Veredelung des Tones gemacht wurden, Versuche auch an den Mundstücken zur Abschleifung des bekannten kritischen Winkels an der Übergangsstelle vom

[1]) J. F. Fröhlich, Hornschule, S. 2, empfiehlt, „daß man an jenen Orten, wo nicht 2 Paar Waldhornisten die tiefen und hohen Lagen teilen, sich zweierlei Mundstücke, eines für die tiefen, eines für die hohen Tonarten bediene, welche sich wohl nicht in Hinsicht des oberen zum Ansatze gehörigen Baues, wohl aber in Hinsicht der Struktur des Kessels unterscheiden, damit nämlich nicht der Ansatz des Bläsers gestört werde".

[2]) Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik. MfM. 1899, S. 80.

[3]) So läßt z. B. das Instrument bei Praetorius (Theatrum, Tafel VIII, Nr. 13), das viermal gewunden ist, keinen Unterschied an seinem Mundstück gegenüber dem der Trompete erkennen.

Becken zum Aufsatzstücke führten, dessen gänzliches oder nahezu gänzliches Fehlen das Mundstück des heutigen Waldhorns kennzeichnet." Es würde demnach letzten Endes ein Verdienst Hampels sein, die Eigenart des Hornes gefunden zu haben, wie es Eichborn dann auch an anderer Stelle[1]) darstellt. Nur darf man da nicht so weit gehen, das Corno da caccia der Bach-Händelzeit (und ihre Instrumentalpartien, deren Hörnerpart sich wenig von dem der Trompete unterscheidet, bringt Eichborn als Beleg) schlechtin als „eine Art Trompete in Form eines Hornes" bezeichnen. Diese Auffassung ist im Grunde nur das Eingeständnis, daß die musikalischen Grundlagen dieser Zeit nicht erkannt worden sind, abgesehen davon, daß sie auch nicht die Literaturbelege aus damaliger Zeit (Mattheson usw.), die ausdrücklich einen Gegensatz zwischen beiden Instrumenten, und zwar im Sinne der später vollendeten Entwicklung, anzeigen, berücksichtigt. Bach und Händel hätten mit einem Instrumente, wie es das spätere Waldhorn ist, nichts anfangen können, weil seine aufs Akkordliche angewiesene Naturtonreihe mit ihren linearen Prinzipien schwerlich zu vereinen war. Zur Verwendung des Hornes in höheren Lagen drängten dieselben Tatsachen, die auch zu einer Clarinkunst führten. Auf Hausmanns Bildnis Gottfried Reiches[2]) hält der berühmte Bläser ein Instrument, das ein kesselförmiges, mit fünf sich verengenden Wulsten versehenes Mundstück trägt. Nach dem früher Ausgeführten ist es nicht mehr angängig, das Instrument wegen seiner gewundenen Form zur Hörnerfamilie zu rechnen. Es scheint auch, daß hier ein Instrument vorliegt, das etwa als ein Nachkomme von Praetorius' Trompeten in Posthornform (vgl. S. 57) angesprochen werden kann. Im Sinne dieser Auffassung käme man vielleicht der Lösung dieses „vielfach gedeuteten Problems der Instrumentenkunde" näher. Infolgedessen kann nun auch das Mundstück allein nicht mehr eine Hinzurechnung des Instrumentes zur Trompetenfamilie veranlassen.

[1]) Die Dämpfung beim Waldhorn. S. 11.

[2]) A. Schering, Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst. Bachjahrbuch 1918, S. 133.

Ein Beleg für ein Corno da caccia mit einem Trompetenmundstück ist jedenfalls dieses Bild nicht. Dazu ist sein Rohr zu zylindrisch und seine Form wohl auch zu wenig zur Jagd üblich. Allerdings begegnen schon 1718 anderweitig silberne Jagdhörner[1]). Auf dieses Material deutet jedenfalls die hellgraue Farbe des Instrumentes.

Vielleicht bestand auch unter den Jagdhornisten eine ähnliche Staffelung, wie sie von den Trompetern her bekannt ist in ihrer Teilung in „Trummeten" und „Schlicht blasen", in Feld- und Kunsttrompeter. Aber hierüber fand sich in der Literatur nichts. Auch hat diese Möglichkeit weniger Wahrscheinlichkeit für sich, da die Jagdpfeiferbanden nicht so streng organisiert waren wie die Trompeterzunft. In den meisten Fällen werden wohl die Mitglieder in der Kapellmusik irgend ein kunstgerechtes Instrument bedient haben. So finden sich auch längere Zeit nach der Einführung des Hornes in die Partitur in den Kapelletats noch keine Hornisten verzeichnet. Es darf dabei aber nicht nur in Betracht gezogen werden, daß das Horn für die Kunstmusik ein modernes Instrument war. Verfolgt man im Vergleich zur Geschichte des Hornes etwa den Verlauf der Einbürgerung der Klarinette im Orchester, so muß sogar das schnelle Heimischwerden des Hornes verwundern. Denn vor den Mannheimern wird man kaum von einer allgemeinen Klarinettenverwendung reden können. Allerdings kamen für das Horn allerlei begünstigende Umstände in Betracht; so seine Verbindung mit dem Jagdwesen, sein Eintretenkönnen für die Trompete und mancherlei anderes, was für die Klarinette fortfiel[2]). Wenn das Verzeichnis der Kapelle der Concerts spirituels[3]) und der

[1]) Fürstenau, a. a. O., S. 58.

[2]) Wenn sich allmählich die Notwendigkeit herausstellte, die Mitte zwischen Flöten, Oboen und Fagotten durch die Klarinetten auszufüllen, so käme dieser Aufgabe etwa gleich, daß die Hörner später die Stelle des Cembalo einnehmen mußten, um dem Orchester den harmonischen Boden zu geben. Daran ist hier nicht gedacht, sondern lediglich an den Vorzug der Hörner, daß sie in gewissen Situationen einfach verwandt werden mußten. Er ist den Klarinetten nicht beschieden gewesen.

[3]) Duvay de Noinville, Histoire de Musique en France, Paris 1772, I, S. 173.

Académie royale[1]) in Paris aus dem Jahre 1756 noch keine Cors verzeichnet, so ist damit noch nicht gesagt, daß in den betreffenden Orchestern keine Hörner geblasen werden konnten. Früher wurde schon festgestellt, daß die Cors de chasse im Pariser Musikleben doch eine gewisse Rolle spielten. Ähnlich verhält es sich mit Hamburg, wo im Jahre 1705 in Reinhard Keisers „Oktavia" das Bläserensemble um zwei Corni de chasse erweitert wird. Erst 1738 begegnen dagegen im Kapelletat[2]) vier Hörner neben vier Trompeten und zwei Trombe da caccia. Daneben aber berichtet Sittard[3]) von der bildlichen Darstellung des Jubelmahles sämtlicher „Herren Capitanes" am 1. September 1719 im Drillhause, die in der Bibliothek des Vereins für Hamburger Geschichte erhalten ist. Darauf ist hinter den Sängern und Sängerinnen deutlich ein Orchester zu erkennen, in dem ein Geiger an seinem Pult ein Waldhorn hängen hat. Selbstverständlich wurde wohl der Violinist als ein solcher im Verzeichnis der Kapelle aufgezählt. Noch ein anderes kann hier angeführt werden. In den Stimmen zu einer Trauungskantate aus dem Jahre 1745 von Johann Schneider ist in die Hornstimmen in den Sätzen, in denen Corni nicht verwandt werden, im Corno I der erste Violinpart und im Corno II der der zweiten Violine aufgezeichnet. Auf dem Titel dieses Werkes heißt es in der Instrumentationsangabe: „2 Corn. p. Forces, worunter Violinen 2 Hautb. worunter Viol." In den meisten Fällen wird aber wohl das Horn von den Trompeten mit übernommen worden sein[4]). Und zwar vor allem, weil die Spieltechnik doch eine annähernd gleiche ist.

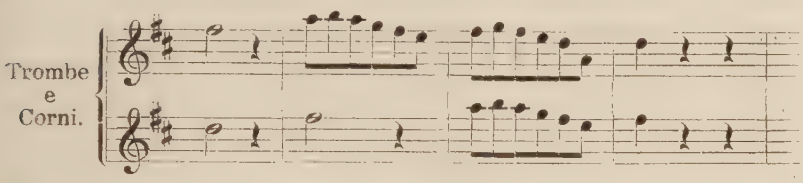
[1]) II, S. 138.

[2]) Mennicke, a. a. O., S. 275.

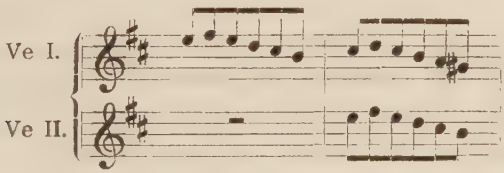
[3]) Geschichte des Musik- und Konzertwesens der Stadt Hamburg, S. 63.

[4]) Castil-Blaze, Académie Royale de Musique, Paris 1855, S. 354 bringt einen Plan des Pariser Opernorchesters von 1763, der neben 16 Violons, 6 Violes etc. 2 Trompeten und 2 Hörner verzeichnet. Er fügt aber hinzu, „. . . Les trompettes étaient joués par les cornistes. Ce double emploie, misérable et barbare, produisait nécessairement des résultats pauvres et discordants. On ne pouvait joindre les cors aux trompettes et l'exécutant, obligé d'employer tour à tour deux embouchures d'une genre différent et même antipathique, perdait une

Es berührt jedenfalls merkwürdig, daß in der ersten Zeit des Horngebrauches sehr selten Hörner und Trompeten zusammen in einer Partitur auftreten. Giovanni Battista Bononcinis Oper „Griselda“, die 1722 für London geschrieben wurde, ist eines der ersten Werke, in dem ein Zusammenwirken von Corni und Tromben festgestellt werden konnte. Während hier in der Ouverture nur Trombe und Timpani vorkommen, sind im Schlußchore Trombe e Corni als ganz besonders glänzender Abschluß und Unterstreichung des „Viva viva finalci et splenda“ vorgeschrieben:



An diesem Beispiel ist bemerkenswert, daß Trombe I und Corno I, ebenso die zweiten Instrumente, unison notiert sind; denn daß das obere System die Trompeten, das untere die Hörner geblasen hätten, ist kaum anzunehmen. Man vergleiche dazu die Violinfiguren im 16. und 17. Takte:



Kurz vorher bringt Heinichen in seinen Messen, etwa vom Jahre 1721 ab, in der Besetzung neben den Streichern häufig

grande part de la vigueur d'attaque et de la sûreté d'intonation“. Daß der hier wiedergegebene Verhalt nicht überall der gleiche gewesen ist, beweist das vielfach namenweis angeführte Kapellverzeichnis, wo um diese Zeit bereits in Deutschland überall Hörner und Trompeten ihre speziellen Vertreter haben. Ein Hinweis in einem Orchesteretat, daß das eine Instrument von dem Spieler eines andern mit übernommen wurde, begegnete nicht. Marpurg (Beiträge 1754) berichtet übrigens in einer „Nachricht von der Oper zu Paris“ von zwei Waldhornisten: Caraffe der ältere und jüngere.

zwei Tromben, Timpani und Corni da caccia, aber in immerhin ungebundenerer Auffassung, als dies in dem Beispiel Bononcinis der Fall ist. Über Heinichens Hornverwendung wird später noch zu sprechen sein. Sollte dieses verhältnismäßig späte Vorkommen eines Zusammenwirkens von Horn und Trompete wirklich nicht durch frühere Beispiele[1]) aufgehoben werden können, so wird das nicht nur darin begründet sein, daß etwa die Trompeter, wenn sie ihre Tromben blasen mußten, natürlich nicht auch die Hörner bedienen konnten. Bei den — im Verhältnis zu den uns gewohnten — doch immerhin häufig beschränkten Mitteln der älteren Zeit leuchtet das zwar ohne weiteres ein. Aber wenn dem tatsächlich so gewesen sein sollte, dann dürfte zumindest der älteren Zeit der Verzicht auf eine Verbindung beider Trompeteninstrumente nicht sehr schwer gefallen sein. Denn, wie auch wieder das Beispiel Bononcinis lehrte, war der Unterschied zwischen Trompeten und Hörnern noch nicht so scharf ausgeprägt, daß aus ihm sich notwendig Folgerungen für die Satztechnik ergeben hätten. Erlaubte diese Ähnlichkeit doch sogar, dem Ausführenden die Wahl zwischen beiden Trompeteninstrumenten zu überlassen. Keiser bringt 1729 im Flavius die Notiz „Tromba ò Corno", wo Corno, schon durch die Tromba bedingt, nur Waldhorn heißen kann. Ein Zink (vgl. S. 96) kommt hier sicherlich nicht in Betracht. Und noch 1740 heißt es bei G. M. Monn in seiner D-dur-Sinfonie[2]):

[1]) Hier muß eine Notiz A. Werners (Weißenfels, S. 124) angeführt werden. Im Programmbuch vom Sonntag Miser. Domin. 1707 heißt es: „Diesen Abend ist im Fasanenhaus die Serenade gemacht worden, 5 Voce, 2 Violin, Viola, Basson, 2 Hautbois, 2 Flaut tous, 2 Waldhörner, 2 Trombe e Tympani: ‚Auff, auff, Ihr edle Jahreszeiten'." Weder der Komponist, noch das Werk konnte festgestellt werden, so daß eine nähere Information über die Partitur nicht möglich war. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob diese Nachricht, die übrigens eine frühe konzertmäßige Verwendung der Hörner berichtet, der hier ausgesprochenen Behauptung entgegentritt. Es darf aber wohl angenommen werden, daß dies nicht der Fall ist, denn die Serenata wird aus mehreren Sätzen bestanden haben, wo zum unvermeidlichen Lobe des Fürsten die Trompeten, und zur Schilderung herrlicher Jagdfreuden die Hörner geschmettert haben werden.

[2]) D. oe. T. XIII, S. 37

2 Corni D o Clarini. Vielleicht darf auch die folgende Stelle[1]) Altenburgs, der ja trotz der Jahreszahl 1795 auf seinem Werke wohl noch als Vertreter alter Schule angesprochen werden kann, hier erwähnt sein: „Das Quatrucinium (mit vier Trompeten oder auch nur zwoen und zwei Hörnern zugleich) ist ebenso beschaffen als ein kleines Quatuor oder Quartett auf anderen Instrumenten; jedoch so, daß immer zwei Stimmen zusammen gehören." Altenburg gibt zwar keine nähere Anweisung, wie die Verteilung dann vorgenommen werden soll; aber daß er die Corni als Stellvertreter der Trompeten in einem Bläserquartett gelten läßt, ist das Charakteristische. Außerdem müssen die Waldhörner von der Trompeterzunft scharf als Konkurrenzinstrumente empfunden worden sein, denn Kurfürst August III. von Sachsen, der Sohn Augusts des Starken, erläßt am 17. Dezember 1736 ein Mandat „wieder das unbefugte Trompeten-Blasen und Heer-Paucken-Schlagen," in dem es heißt: „. . . sondern auch insonderheit das Tantz-Lermen und Auffzüge-Blasen auf Trompeten und anderen Instrumenten, sonderlich aber mit Wald-Hörnern auf Tompeten-Arth, und denen sogenannten Inventionstrompeten[2]), bey sich und denen ihrigen . . . untersagen"[3]).

Das alles war natürlich nicht möglich und nicht nötig, wenn nicht tatsächlich eine Ähnlichkeit zwischen dem Horn und der Trompete vorhanden gewesen wäre. Auch berührt es merkwürdig, daß die Hörner, sobald sie mit Trompeten in einem Satze zusammengebracht werden, meist als D-Instrumente benutzt werden. Also auch in der Stimmung dann eine Angleichung an die Trompete. Das muß um so mehr auffallen, als die F-Stimmung für das Horn ziemlich allgemein war. Selbstverständlich begegnen auch andere Stimmungen, Es, G, A und C. Aber schon Kleefeld[4]) kann

[1]) Altenburg, Versuch einer Anleitung . . ., Halle 1795, S. 107.

[2]) Zu dem um diese Zeit merkwürdigen Ausdruck vergl. meinen Aufsatz „Die Inventionstrompete"; Zs. f. Instrumentenbau, 47. Jahrg., S. 57.

[3]) Nach freundlicher Mitteilung des Sächsischen Hauptstaatsarchivs. Ferner unten S. 86, Anm. 2.

[4]) A. a. O., S. 280.

aus Hamburg melden, daß dort die anfangs von Keiser benutzte C-Stimmung durch F-Hörner ersetzt wird. Es hat den Anschein, als ob die F-Stimmung eine Wiener Einrichtung ist, woher nach Keiser die ersten Hornklänge erklingen (Fux, 1706). Während die ältesten Instrumente der Berliner Instrumenten-Sammlung in Des und H stehen und aus Deutschland stammen, besitzt die Wiener Sammlung bereits aus dem Jahre 1710 ein Instrument in F. Da aber in dem Aufnehmen der F-Stimmung wohl einer der ersten Schritte zur bewußten, gänzlichen Loslösung von der Trompete zu erkennen ist, mag die entscheidende technische Entwicklung anfangs auf Wiener Gebiet vor sich gehen und später mit Hampel nach Dresden übergreifen. Französische Einflüsse dürften hier kaum in Betracht kommen. Nach den Beispielen, die u. a. von Lully und Morin angeführt werden konnten, scheint sich die französische Einstimmung mit B[1]) und D um C gruppiert zu haben, und zwar bis weit in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein, wie etwa Naudots Menuette oben bewiesen. Aus diesem Abweichen von der trompetenähnlichen Stimmung H, C und Des ergeben sich dann auch Differenzierungen gegenüber dem königlichen Privileg-Instrument, denen gegenüber das Corno da caccia der Bach-Händelzeit schwerlich als „eine Art Trompete in Form eines Hornes" angesprochen werden kann. Sie werden sich aus dem späteren Zusammenhange folgern.

Um das Bild der allmählichen Einführung des Hornes zu vervollständigen, seien einige Daten angeführt, die die Aufnahme als ein selbständiges Instrument ins Orchester angeben. In Wien sind in der Hofkapelle zum ersten Male 1712—1740 zwei Jägerhornisten, Wenzel Rossi und Friedrich Otto, etatsmäßig angestellt[2]). Nach dieser Zeit verschwinden

[1]) Mahillon erkennt B-Hörner in dem Beispiel aus „Les plaisirs de l'île enchantée" (vergl. oben S. 16).

[2]) Köchel, Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543—1867, S. 80. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden II, S. 60 bringt einige Beispiele für die frühe Verwendung des Hornes in der Wiener Oper und zwar: A. Bononcini, „Andromeda" (Wien 1707); G. Bononcini, „Mario fuggitivo" (Wien 1708); „Elisa" (1715);

die Jägerhörner aus der kaiserlichen Kapelle und tauchen erst 1787 in der Oper wieder auf, diesmal als Waldhörner, und zwar auch zu zweien. Ob sich in dieser Umbenennung von Jagdhorn in Waldhorn ein Wandel ausdrückt, der vielleicht im Sinne von Sachs' Warnung[1]) zu beobachten wäre, daß alle Angaben früherer Verwendung des neuen Instrumentes mit größter Vorsicht aufzunehmen sind, da es sich meist um das alte Parforcejagdhorn handelt, ist nicht anzunehmen. An das Instrument Nr. 1214 seines Berliner Kataloges knüpft Sachs die Bemerkung: „Als Parforce-Hörner bezeichnet man die besonders großwindigen Instrumente der Treibjagd. Die Berechtigung des Namens wird neuerdings bestritten." Als solch ein großwindiges Instrument käme auch Nr. 174 des Verzeichnisses von E. Mandyczewski[2]) in Betracht, das oben bereits erwähnt wurde[3]). Nun gibt Mandyczewski für dieses Instrument besonders die Angabe „enge Mensur, nur geringe Erweiterung". Diese beiden Charakteristika wurden aber für das Cor de chasse dieser Zeit überhaupt festgestellt. Wenn

A. Caldara, „Sirita" (1719) und F. Conti „Istro" (1719). Nun konnten aber nur in der „Elisa" und „Sirita" Hörner festgestellt werden, während in den anderen Partituren, die meist mit genauerer Instrumentationsangabe versehen sind, keinerlei Anhaltspunkte zu finden waren, für den „Mario fuggitivo" weder in dem Wolfenbütteler noch dem Dresdener Exemplar. In Fux' „Pulcheria" ist in der Ouvertüre neben den Streichern ein überzähliges Instrument; da aber in der Oper an einer Stelle eine Tromba erscheint, darf man wohl annehmen, daß sie auch in der Ouvertüre mitwirkt, und daß ein Corno da caccia hier nicht in Betracht kommt. Endlich muß erwähnt werden, daß die von Fürstenau genannte Oper „Istro" von Conti nirgends bekannt war, daß das von F. angegebene Datum 1719 unmöglich sein muß, weil Ignatz Conti erst 1727 mit seinem ersten Bühnenwerk auftrat und 1719 — zwanzigjährig — als Hofscholar aufgenommen wurde. Vielleicht liegt aber bei Fürstenau eine Verwechselung mit der 1694 in Wien aufgeführten Serenata Ferd. Tobias Richters „L'Istro ossequioso" vor. Wellesz (Die Opern . . . . in Wien 1660—1708, Adler-Studien VI, S. 58) rühmt zwar an Richters Opern die sorgfältige instrumentale Ausführung. Eine Verwendung des Corno da caccia wurde aber nicht bemerkt.

[1]) Handbuch, S. 268.

[2]) E. Mandyczewski, Zusatzband zur Gesch. der K. K. Gesellschaft der Musik-Freunde in Wien. Sammlungen und Statuten. Wien 1912.

[3]) Vergl. oben S. 64.

nun die Struktur des einen Typ sich mit dem des anderen deckt, (und der Unterschied von einer gegenüber drei Windungen fällt hier nicht ins Gewicht), dann bedarf es eigentlich auch keiner Warnung, die Angaben über frühe Verwendung des neuen Instrumentes mit Vorsicht aufzunehmen. Denn die Spieltechnik sowohl als auch der Klang werden kaum untereinander variiert haben, wenn nur die Anzahl der Windungen der einzige Unterschied war. In den Instrumentenbezeichnungen der Partituren ist auch keine solche Unterscheidung zu erkennen, da sie sich vom ersten Auftreten ab gleichbleiben (Corno da caccia oder Corne de chasse). Die bei Köchel gehandhabte Unterscheidung dürfte dann vielleicht ihre Erklärung darin finden, daß anfangs im Wiener Orchester die großen Instrumente benutzt wurden, von denen je ein Exemplar aus dem Jahre 1710 im Wiener Katalog, aus dem Jahre 1718 im Baseler als Fabrikat von Joh. Leichamschneider-Wien, angeführt ist.

In Dresden[1]) waren am 26. Februar 1711 zwei Waldhornisten aus Böhmen angestellt worden, nämlich Johann Adalbert Fischer und Franz Adam Samm. Im Jahre 1715 wird in der Stuttgarter Hofkapelle[2]) der Waldhornist Johann W. Lumpe genannt. Ein Besoldungsbuch des Darmstädter Hofes[3]) aus dem Jahre 1718 führt zwei Waldhornisten an, die in früheren Rechnungen noch nicht erwähnt waren. In der preußischen Hofkapelle[4]) fehlen 1712 Blechinstrumente überhaupt; erst 1741 finden sich hier zwei Corni, wogegen Trompeten und Pauken auch diesmal nicht genannt sind. Daraus darf jedoch nicht geschlossen werden, daß in dem Orchester von 1712 keine Blechinstrumente mitgewirkt und 1741 der Blechkörper nur aus zwei Corni bestanden hätte. Vielmehr werden Hoftrompeter zur Stelle gewesen sein, falls es vom Komponisten gefordert wurde. Fürstenau[5]) erwähnt

[1]) Fürstenau, a. a. O., S. 58.

[2]) Sittard, a. a. O. II, S. 93.

[3]) W. Nagel, Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Darmstadt. MfM. 1900, S. 53.

[4]) Altmann, Geschichte der Preußischen Hofkapelle. Die Musik 1904. IV, S. 3.

[5]) A. a. O. II, S 19.

im Etat von 1697 der Dresdener Kapelle drei Trompeter und einen Pauker, die somit ordentliche Mitglieder des Orchesters gewesen zu sein scheinen. Denn er fügt hinzu, daß außer ihnen noch ein Oberhoftrompeter und dreizehn Hoftrompeter mit zwei Paukern Besoldung aus der Hofkasse verdienten. Für Braunschweig[1]) hieß es im Kapellverzeichnis von 1731—1735: „. . . 7 Trompeter so bei der Musik . . .“ Es läßt sich daraus nicht bestimmt sagen, ob diese sieben Mitglieder der Kapelle waren oder nur zum Dienst in ihr kommandiert wurden. Ähnlich wie in Wien 1740 die Jagdhornisten verschwinden, was noch kein Zeichen dafür ist, daß sie im Falle des Verlangtwerdens nicht zur Verfügung standen, sind auch 1805 im Mitgliederverzeichnis des Dresdener Orchesters, das die Allgemeine Musikalische Zeitung bringt, keine Trompeten und Pauken angeführt. Es heißt hier statt dessen[2]): „Trompeten und Pauken werden, sowol in der Kirche, als im Theater, mit den Hoftrompetern und Paukern besetzt.“ Zelter gibt in seiner Autobiographie[3]) einen Bericht von der Berliner Oper, wo er ausführlicher über die Verwendung des Trompeterchores spricht: „Die Trompeten, sechzehn an der Zahl, waren in zwei Chören einander gegenüber in den obersten Ranglogen, dicht am Proscenium aufgestellt[4]), auf jeder Seite acht Trompeten und ein paar Pauken. Erst ließen sie sich wechselweise durch Fanfaren und Aufzüge und zuletzt zusammen hören.“ Und als dann der König Platz genommen hatte, „hörten die Trompeten auf, es war eine allgemeine erwartende Stille, das Ohr war von dem ehernen Schalle der kriegerischen Instrumente gereinigt; so fing die Sinfonie an, wozu selten oder niemals Pauken und Trompeten sein durften“[5]). Wurden in einer Arie oder

[1]) Chrysander, Jahrbücher I, S. 284.

[2]) 1805, S. 139.

[3]) Ledebur, Tonkünstler-Lexikon, S. 660.

[4]) Vergl. G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens, S. 200, wo die Aufstellung des Dresdener Orchesters unter Hasse, wie sie Rousseau berichtet, wiedergegeben ist.

[5]) H. Abert, Nicolo Jommeli, S. 187: „Die Märsche der Semiramide und des Demofoonte sind außerdem Stücke, bei denen im Texte von

Sinfonie Trompeten verlangt, so werden auch in Berlin, ebenso wie es aus Dresden berichtet wird, die Hoftrompeter mitgewirkt haben. Daß übrigens diese Beschränkung auf die Hoftrompeter der höheren Trompetenkunst selbst nicht gerade einträglich gewesen sein mag, kann man ein wenig daraus ersehen, daß Quantz, als er 1717 in Dresden auf der Trompete seine Fertigkeit zeigt, den Rat bekommt, sich als Hoftrompeter ausbilden zu lassen; denn es fehlte damals, wie an vielen anderen Orten, an musikalischen Trompetern[1]).

Die verhältnismäßig späte Aufnahme des Hornes als etatsmäßiges Orchesterinstrument ist also kein Beweis dafür, daß das Waldhorn nicht auch vor dem so weit festgelegten offiziellen Datum erklungen wäre. Einmal war die Möglichkeit vorhanden, das Horn von den anderen Instrumentisten mit übernehmen zu lassen. Dann aber auch wurden Mitglieder der fürstlichen oder königlichen Jagdbanden zum Dienste in den Hofkapellen kommandiert oder mußten in ihrem Rahmen zur Verschönerung fürstlicher Tafelfreuden beitragen. A. Werner[2]) gibt nähere Auskunft über die Stellung der Hoboisten am Hofe zu Zeitz. Sie waren Musiker niederen Ranges, die nicht dem Kapellmeister, sondern dem Kämmerer unterstellt waren. Sie bildeten die Musikkapelle der Leibgarde des Fürsten, und ihr Dienst war ein recht verschiedener. Je nach ihrer vornehmlichen Beschäftigung wurden sie Regiments-, Grenadier-, oder, waren sie vor allem bei der

„stromenti barbari" die Rede ist. Daß gerade die Trompeten . . . unter diesen „barbarischen Instrumenten" eine besondere Rolle spielen, ist ein Beweis für die Sonderstellung dieser Instrumente im gewöhnlichen Opernorchester. (Demof. I, 5 steht ausdrücklich in der Partitur: Tromba sul teatro.)" Vergl. dazu auch Altenburg, Versuch einer Anleitung, Halle 1795, S. 23: „Laut der R. K. Reichsprivilegien sollen gelernte Trompeter und Pauker ihre Instrumente nur bei öffentlichen Feierlichkeiten, jedoch nie in Gemeinschaft mit ungelernten, bei hoher Strafe gebrauchen. Dieses Verbot geht so weit, daß sie sogar in der Kirche mit den Stadtpfeifern weder die Trompete blasen, noch die Pauken schlagen dürfen. Andere Instrumente aber mit ihnen gemeinschaftlich zu blasen und zu spielen, steht ihnen jederzeit frei."

[1]) Marpurg, Beiträge 1757, S. 206.

[2]) Zeitz, S. 90.

Jagd betätigt, Jagdhoboisten genannt. Hier in dieser Bande war auch das Waldhorn zu finden, denn 1708 heißt es in den Akten: „Die Hautbois warten mit Waldhörnern auf," ja schon 1671 ließen sich während der Jagden am Thielberg bei Calbe „die Trompeten und Waldhörner tapfer hören"[1]). Die erste Verwendung in der Kapellmusik findet 1707 Erwähnung. Doch werden bereits seit 1706 fürstliche Waldhornisten in den Akten genannt, so als Kammermusikus[2]) Johann Theodorus Zeddelmeyer, Anton Fiedler 1709—1717 und 1710 der Kammerdiener und Waldhornist Michael Joseph Möser. Diese Daten gerade der Weißenfelser fürstlichen Musik lassen auf einen Fürsten schließen, der die Jagdmusik bei seinen Fahrten im Thüringer Wald wohl zu schätzen wußte. Wird doch sogar berichtet, daß um 1726 eine zweite „Fürstlich Weißenfelsische Jagdpfeiferbande" im Thüringischen Heldrungen bestand, wenn es sich auch um ansässige Ortsmusikanten handelte.

Gerade diese Zahlen mußten etwas weiter ausgeführt werden, um den Weg zur ersten deutschen Partitur, die Hörner verwendet, zu finden. Reinhard Keiser, um 1674 in Teuchern bei Weißenfels geboren, wird hier bei der eifrigen Pflege des Waldhornblasens diese wohl schätzen gelernt haben. Kleefeld[3]) meint allerdings, daß durch die Beziehungen Keisers zum Weißenfelser Hofe das Engagement des Waldhornisten Joh. Theod. Zeddelmeyer im Jahre 1706 dorthin sich vielleicht wird erklären lassen. Dann wäre es doch

[1]) Loc. 8698 Hofdiarium Augusts. Mit diesem Datum soll aber noch keine Verwendung des hier zur Behandlung stehenden Instrumentes belegt sein.

[2]) Fürstenau, a. a. O., S. 91. „Der Titel „Kammermusikus" wurde bis Mitte des 18. Jahrhunderts noch als besondere Auszeichnung verliehen, obgleich er den Mitgliedern der Kapelle im bürgerlichen Leben allgemein beigelegt worden zu sein scheint." Jedenfalls ein Beweis, daß Zeddelmeyer Mitglied der Hofkapelle gewesen ist und nicht nur als Jagdmusiker nach Weißenfels engagiert wurde. Wenn er auch seit 1706 dort geführt wird, so ist doch weder in der Literatur ein Werk begegnet, das hier schon Hörner verwendet (außer Keisers Oktavia) noch auch hat Werner irgend etwas angegeben.

[3]) Das Orchester der Hamburger Oper, S. I. M. G. 1899—1900, S. 279.

aber merkwürdig, daß Keiser Anregungen an fremde Höfe gibt, ohne sie selbst als Kapellmeister an der eigenen Oper auszuführen. Kleefeld weiß nichts über ein Engagement von Hornisten ins Hamburger Orchester zu berichten. Keiser selbst bringt nach dem Versuch von 1705 erst in seinem „Henrico" (1711) und seiner „Diana" (1712) das Waldhorn wieder ins Orchester. Für die Zwischenzeit sind Belege einer Verwendung dieses Instrumentes nicht bekannt geworden. Somit kann wohl angenommen werden, daß Keiser nicht etwa der Anreger zur Verwendung des neuen Instrumentes ist, sondern seine Kenntnis der neuen Wirkungsmöglichkeiten sich in Weißenfelser Kreisen erworben haben wird[1]).

Daß um das Jahr 1680 Franz Anton Graf von Spork das Waldhorn aus Frankreich in Deutschland eingeführt habe, wird von den einen ins Gebiet der Fabel verwiesen, andere knüpfen übertriebene Folgerungen an diese Nachricht. Ein genaueres Datum der Reise Sporks nach Paris konnte auch in seiner Biographie[2]) nicht festgestellt werden; daß er auf seinen zahlreichen Reisen jedenfalls auch Paris berührte, ist so gut wie sicher. Hier wird ihm dann der neue Typ der „Cors de chasse à la Dampierre" begegnet sein, den Chouquet[3]) als ersten mit mehreren Windungen verzeichnet. Carlin, der Konstrukteur dieses Typs, verkaufte 1751 zwei seiner Instrumente an die Oper, womit die Aufnahme der Hörner in den Etat der Opéra festgelegt sein dürfte. Spork ließ sich nun nicht etwa von künstlerischer Begeisterung treiben, als er seine beiden Diener, Wenzel Sweda und Peter Röhlich, nach Versailles schickte, wo sie sich zwei Jahre in der Jagdmusik vervollkommnen mußten, bis sie als Meister auf dem Waldhorn zurückkamen; er

[1]) Die verhältnismäßig frühe Verwendung von Hörnern in einigen Kantaten Zachows findet hier ihre Erklärung, wie auch in diesem Zusammenhange erwähnt werden muß, daß Heinichen gegen 1706 länger in Weißenfels ansässig war. Vgl. die späteren Ausführungen über Heichens Messen.

[2]) H. Benedikt, Franz Anton Graf von Spork, Wien 1923, dem auch die näheren Mitteilungen über Spork entnommen sind.

[3]) La musée du Conservatoire . . . Catalogue déscriptive. Nr. 579.

handelte hier nur als Jägersmann[1]). Graf Spork war in allen deutschen Landen als Meister des Weidwerkes verehrt. Als einer der vornehmsten und mächtigsten Adligen seines Landes, der sich selbst dem Kaiser gegenüber eine Freiheit erlauben durfte, legte er natürlich Wert darauf, eine der besten Hauskapellen im Lande zu besitzen. Und vor allem als Gründer des Hubertusordens mußte er darauf bedacht sein, eine Jagdmusik in seinen Diensten zu haben, „um die ihn nur der König von Frankreich nicht beneiden brauchte." Der Graf selbst beherrschte kein Instrument, und alle Verdienste, die das Hausorchester auf seine glänzende Höhe hoben, sind die seines Kapellmeisters (und Haushofmeisters) Tobias Anton Seemann. Auch Sporks Einfluß[2]) auf das Theater in Böhmen wird von der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts stark überschätzt. Er war nicht der sittliche Reformator des Schauspiels, als der er gern geschildert wurde; ob er die italienische Oper im Lande eingeführt hat, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls war sein Einfluß auf das Theater von geringer Bedeutung, aber seine Beziehungen zu ihm sehr mannigfaltig. So war er auch nicht der Kunstförderer, den man gern in ihm sah, und schon zu Lebzeiten mag ihn manche Legende umwoben haben, derzufolge es etwa verständlich wird, daß J. S. Bach dem Grafen 1737 das Sanktus der H-moll-Messe übersendet. Ein älterer Biograph[3]) Sporks will auch eine Ehrung des Grafen durch Bach darin sehen, daß Bach 1742 in der Bauernburleske „Mer hahn en neue Oberkeet"[4]) die Melodie des Hauckeschen Jägerliedes, dessen Verfasser Spork ist, und dessen Komposition von

[1]) So läßt sich auch die Nachricht Benedikts, daß die Sporksche Kapelle die erste war, wenigstens in deutschen Landen, die das Waldhorn in die Instrumentalmusik aufnahm, und die Benedikt mit einem Briefe Seemanns an Grossa (24. II. 1727) belegen will, doch angesichts der an anderer Stelle wiedergegebenen Daten nicht aufrecht erhalten, auch wenn das Datum des Briefes in nur losen Zusammenhang mit dem Datum der Einführung gebracht wird.

[2]) Benedikt, a. a. O., S. 262.

[3]) Gerber, Lexikon der Tonkünstler IV, S. 243.

[4]) B. G. XXIX, S. 175.

dem Kapellmeister Seemann herrührt[1]), verwendet. Benedikt erwähnt aber, daß das Jägerlied sich rasch in Böhmen und jenseits der Grenze verbreitet habe und schon wenige Jahre nach seiner Entstehung als deutsches Volkslied galt. Das schränkt die Möglichkeit einer beabsichtigten Huldigung Bachs natürlich etwas ein.

Eine ein wenig weiter ausholende Charakterisierung Sporks mußte hier gegeben werden, um erklärlich werden zu lassen, daß die Einführung des Hornes in Deutschland oder besser das Aufkommen seiner intensiveren und höheren Verwendung nicht etwa das Werk eines Mannes ist, obgleich natürlich der Schein der vorliegenden Tatsachen für Sporks Verdienste spricht. Bei seiner Stellung zum Wiener Kaiserhofe, und als einer der mächtigsten Adligen Böhmens, wird er über Österreichs Grenzen hinaus, etwa in Dresden, wohl geschätzt gewesen sein, und es ist durchaus möglich, daß hier die Aufnahme des Waldhorns auf seine Anregung oder darauf zurückzuführen ist, daß sein neueres Instrument ein angenehmeres Musizieren möglich machte. Daß tatsächlich mit dem Bericht über Sporks Pariser Ergebnisse das Aufkommen der Waldhornpflege in Deutschland zusammenhängen muß, leuchtet aus verschiedenen Tatsachen ein. Die ersten nachweisbaren Hörnerklänge finden sich in der französischen Literatur Lullys und seiner Zeitgenossen, und zwar zu einer Zeit, als in der deutschen und italienischen Literatur das Horn kaum oder doch nur in nebensächlicher Behandlung erwähnt wird. Natürlich findet sich das Instrument in Deutschland, aber es kommt über einen bestimmten Rahmen nicht hinaus. Nun kommt Spork mit seinen neuen Instrumenten und führt sie sogleich wohl auch in seine Hausmusik ein[2]). Es ist charakteristisch, daß sich die Aus-

[1]) Spitta II, S. 659.

[2]) Benedikt, a. a. O., S. 262. Als der Landeshauptmann in Oberösterreich, Graf Lamberg, Spork um einen ausgebildeten Jäger angeht, antwortet dieser, er könne seiner Bitte nicht willfahren, da er selbst „nur mit zweyen Jägern, die das Waldhorn blasen," versehen sei, welche beide bekindert, einer von ihnen schon ergraut und nicht lange mehr dienstfähig sei, „als daß ich selbst zur Vollkommenheit meiner Musik seine Stelle dato mit keinem anderen zu versehen weiß . . ."

breitung des Hornes, wenn man so sagen darf, strahlenförmig von Böhmen aus vollzieht, und daß die ersten Waldhornisten in den Orchestern meistens Böhmen sind. Das ist noch bis über das Jahr 1756 hinaus zu erkennen, für das Marpurg[1]) in der Mannheimer Kapelle vier Waldhornisten aus Böhmen verzeichnet. Aber daraus allein dürften Schlüsse wohl noch nicht gezogen werden. Böhmen wird damals überhaupt einen starken Prozentsatz von Musikern gestellt haben. Man beachte etwa den Anteil, den Böhmen in der Berliner Kapelle um 1754 bestreitet. Allerdings wurden in dieser Provinz Leopolds, der es „vielleicht keine in ganz Deutschland . . . in der Musik zuvor" tat, die blasenden Instrumente mit solchem Eifer betrieben, „daß die Böhmen hierin bis auf die Stunde nicht nur Welschland, sondern auch sogar das übrige Deutschland übertreffen"[2]). Noch Burney[3]) rühmt die Böhmen als sehr geschickt in dem Gebrauch der Blasinstrumente, während er von den im Lande umherziehenden Musikantenbanden[4]), die in Wirtshäusern ihre Kunst zum Besten geben, nicht gerade erfreut ist. Selbstverständlich fehlt in keiner dieser Banden ein Waldhorn.

Daß also das Waldhorn so gar bald Eingang und Anklang in Deutschland finden konnte, ist wohl ohne Zweifel mit eines der Verdienste des böhmischen Grafen Spork. Aber es darf dabei etwas anderes nicht vergessen werden, als dessen Glied letzten Endes Spork selbst eigentlich angesehen werden muß. Das ist die Erscheinung, daß damals „das Waldhorn das Modeinstrument der Zeit (wurde), als deren größte weltliche Tugend die Jagd galt."

Die große Parforcejagd hatte Ludwig XIV. an seinem Hofe eingeführt, und von dort aus kam sie in den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts auch nach Deutschland. Von vornherein erfreute sie sich — wohl nicht nur an den Höfen der größeren und kleineren Sonnenfürsten — einer großen

[1]) Marpurg, Beiträge 1756.
[2]) Schubart, Ideen . . ., S. 74.
[3]) Reisetagebuch III, S. 8.
[4]) Burney, a. a. O. II, S. 246; III, S. 5.

Beliebtheit und wird im gesellschaftlichen Leben der Zeit eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben. Um diese neue französische Jagd auch ganz nach französischer Manier einrichten zu können, werden teils deutsche Jäger nach Paris geschickt[1]), teils werden französische Jagdmeister an deutschen Höfen in leitender Stellung in Dienst genommen[2]). Vor allem ist jetzt die Stunde der Gründung der großen Hubertusorden. Ein Fürst folgt dem andern, eine erlauchte Jagdgesellschaft um sich zu sammeln. Aber auch die Jagdliteratur nimmt gegenüber früheren Zeiten bedeutend zu.

Das mehrfache Vorkommen von Jagdkantaten bald nach 1700 gibt zwar auch davon Zeugnis, daß die hohen Herren sich jetzt in der Rolle des erfolgreichen Weidmannes gern huldigen ließen. Jedoch ist weder in der Musik noch auch in anderen Kunstgebieten zu spüren, daß die „größte weltliche Tugend" dieser Zeit nun als besonders rege Veranlassung und willkommene Anregung gedient hätte. Für die Malerei mögen einige Daten angeführt werden[3]). Um 1700 hat François Desportes für die Jagdschlösser Ludwigs XIV. zahlreiche Hirsch- und Eberjagden gemalt, aber erst unter Ludwig XV. wurden Jagdritte und Jagdfrühstücke ein sehr beliebtes Thema. Selten fehlt ein Jäger, der das Waldhorn führt. Hauptmeister dieser Bildgattung ist Jean Baptiste Oudry (1686—1755), nach dessen Entwürfen in der Gobelinmanufaktur zu Beauvais zahlreiche Jagdteppiche gewebt wurden. Diese Hauptzeit der Jagddarstellungen in der französischen Malerei, die man von 1720—1735 ansetzen kann und deren Hauptvertreter neben Oudry noch Carle van Loo und Nicolas Lancret sind, findet ihr Ende, als François Boucher, der 1734 Nachfolger Oudrys in der Leitung der Gobelinmanufaktur wurde, sofort mit der Tradition der Jagdstücke brach.

[1]) Sporks Bediente werden in Paris nicht nur „leçons de cor" genommen haben.

[2]) Döbel, C. L. F. „Heinrich Wilhelm Döbels Leben" in der 4. Aufl. der Jäger-Praktika W. Döbels 1827, S. XVIII.

[3]) Nach Angaben von Herrn Prof. Dr. K. Gerstenberg (Halle-S.), dem auch an dieser Stelle für seine freundliche Auskunft herzlich gedankt sei.

Die erste deutsche Partitur, die die neuen Trompes de chasse fordert, ist Reinhard Keisers Oper „Oktavia", die 1705 auf der Hamburger Bühne herauskam. Das früher besprochene Werk Morins war laut Titelblatt am 25. August des Jahres 1708 in Fontainebleau vor seiner Majestät aufgeführt worden, und da zwischen Lullys „Princesse d'Elide" als dem Hauptvertreter der alten Mersenneschen Hörner und diesem Werke Morins keine anderen Kompositionen mit Corni begegneten, darf man vielleicht Keisers Oper als die erste erhaltene ansehen, die das neue Instrument in der Kunstmusik gebraucht. Nicht nur diese Sonderstellung aber in bezug auf die hier zu untersuchende Frage, sondern auch die Art, wie Keiser die Hörner — die übrigens bei ihm „Corni de chasse" heißen — technisch und auch als Interpreten des szenischen Milieus verwendet, rechtfertigt es, sich mit dieser Partitur etwas eingehender zu befassen.

Händel hatte mit seiner „Almira" im Jahre 1705 an der Hamburger Oper einen großen Erfolg errungen. Kleefeld[1]) deutet daher an, daß Keiser durch diesen Vorstoß des jungen Händel sich veranlaßt gesehen habe, in seiner eigenen nächsten Oper nun mit ganz besonderen Effekten sich für sein Renommee einzusetzen. An und für sich ist auch für die Mitwirkung der Hörner in dieser Oper kein besonderer Grund einzusehen, wenn als Maßstab etwa die Verwendung der Hörner in der nächsten Zeit angenommen wird. Dazu dürfte um so mehr Grund vorhanden sein, als Keiser selbst in späteren Fällen, in denen er Hörner bringt, nicht wieder auf diese erste Auffassung zurückgreift, sondern sich vielmehr der allgemeinen Praxis anschließt. Denn sowohl in der „Diana" (1712) wie auch in „L'inganno fedele" werden die Corni zur Symbolisierung der Jagd herangezogen; damit bewegt sich die Verwendung des Hornes in Keisers späteren Werken durchaus in den Bahnen, die dem Horn durch seine Jagdverwendung prädestiniert sind. Der Auffassung Kleefelds, daß die Hörner im „Henrico" (1711) die Aufforderung zum Stiergefecht als Vertreter der Trompete begleiten, braucht

[1]) A. a. O., S. 280.

nicht unbedingt beigetreten zu werden[1]). Hier in der „Oktavia“ macht Keiser vielmehr den Versuch, dem Horn eine Stellung zu geben, die eigentlich der Trompete zukäme. Den Eingangschor „Herrsche glücklich, großer Kaiser“ begleiten Corni. Nach den Rezitativworten:

„Fabius: Der König tritt schon ein.
Piso: Soll man die Pauken lassen schallen?
Nero: Tut nach Gefallen.“

erklingen nicht etwa Trompeten mit Tympani, wie man nach der bisherigen Gewohnheit erwarten dürfte, sondern Neros Arie „La Roma trionfante“ begleiten die Corni de chasse[2]). Im ersten Akt leiten die Hörner den Kampf zwischen Oktavia und ihrer Rivalin mit glänzenden Fanfaren ein als Auftakte zu Oktavias Arie:

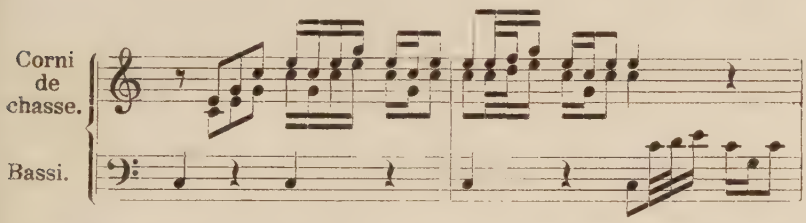
„Die Eifersucht bläset
im Herzen zu kämpfen,
die Liebe zu dämpfen,
sie stehet zum Streit . . .“

Allerdings ist ja dieser letzte Text nur ein bedingt kriegerischer und verlangt vielleicht den Trompetenklang nicht absolut. Hier ließe sich die Verwendung des Hornklanges, als gemäßigte Trompete etwa, wohl rechtfertigen, und zwar mit denselben Gründen, die auch die Verbindung von Corni und Tambouri in Sebastian Bachs Kantate „Gott, der Herr, ist Sonne und Schild“ verstehen lassen; denn es darf nicht vergessen werden, daß die Tympani als Baß des Trompeten-

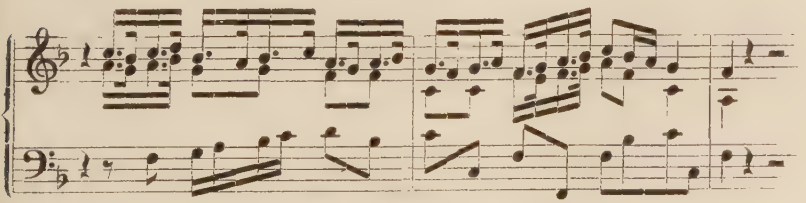
[1]) Daraus ergibt sich die Unhaltbarkeit von Leichtentritts Behauptung (Reinh. Keiser in seinen Opern. Diss. Berlin 1901, S. 26): „Weder große Flöten, noch Fagotte, Hörner oder Trompeten finden sich hier (im Claudius 1703!!), die Keiser sonst für gewöhnlich verwendete.“

[2]) A. Schering, a. a. O., S. 133: „Nach kurfürstlichen Mandaten von 1661 (!) und 1711 war das Blasen auf Par-Force-Hörnern (d. h. Waldhörnern), bei anderen als Hoffestlichkeiten streng verboten.“ Demnach war eine Verbindung, wie sie zwischen Trompete und Fürstenhof bestand, auch teilweise für die Waldhörner vorhanden, die aber wohl nicht überall gleich streng eingehalten wurde. Unter diesem Verhalt ist Keisers Versuch der Anwendung des Hornes in Trompetenart erklärlich.

chores von diesen eigentlich nicht zu trennen sind und in dieser Zeit und weiter über sie hinaus kaum in anderer Verbindung als mit Trompeten begegnen. Im anderen Falle sind die Hörner tatsächlich als Vertreter der Trompeten aufzufassen. Keiser zieht nun allerdings nicht die Konsequenz, daß er diesen Trompetenfanfaren (durch Hörner vorgetragen) auch das ihnen zukommende Tambouri-Fundament gibt, sondern in der Arie Neros markiert der Baß einige Paukenschläge und täuscht somit wenigstens den Schein einer Pseudo-Trompetenchörigkeit vor:



A. Caldara bringt dagegen in seiner „Sirita" die Einleitung zu seinen „Cori di cacciatori e cacciatrici" immer ohne Bässe. Selbst in der von Keiser benutzten primitiven Form fehlen sie, während Fux' „Elisa" sich nahe an Keisers Art anschließt. Es braucht ja nun nicht unbedingt, falls man die vorigen Sätze zu sehr beim Wort nehmen wollte, nur eine Imitation des Basses eines Trompetenchores beabsichtigt werden. Vielmehr wird sie häufig oder gar meist durch die einfache Akkordik der Fanfaren geboten sein. Immerhin, daß auch entgegengesetzte Fälle vorkommen, mögen folgende Takte Caldaras (Sirita II, 8) beweisen[1]):



[1]) Besonders interessant ist es, bei den Trompetenstellen italienischer Werke die Baßführung zu beobachten, etwa in Cestis „Il Pomo d'oro". D. oe. T. III 2, S. 25 und IV, S. 85.

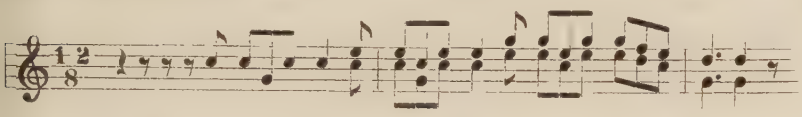
Aber auch in mancher anderen Hinsicht läßt Keiser hier kaum einen Unterschied gegenüber der Trompetenart erkennen. Daß die Blechinstrumente sich nur auf Eingangs- und Zwischenfanfaren beschränken und, wie in Neros Arie, ab und an darauf, ein Fanfarenmotiv der Gesangstimme zu unterstreichen, oder auch einige rhythmische Schläge dazwischen zu werfen, bedarf keiner besonderen Erwähnung; das ist bei den Hörnern vorerst noch gleich den Trompeten.

Daß die Hörner als Interpreten des Jagdtreibens in Bälde die Lebensfreude zu symbolisieren begannen[1]), war ja im Grunde nur eine folgerichtige Entwicklung. Sie brachte es aber mit sich, daß das Fanfarenwesen des Hornes anders als das der Trompete sich auswuchs. Da die Beschränkung auf die Naturtonreihe bei beiden Instrumenten gleich ist, konnte sich der Unterschied weniger in der Verwendung bestimmter Intervalle ausprägen als vor allem in der Rhythmik der verschiedenen Fanfaren. Das kriegerische Milieu der Trompete verlangte eine eckigere, man möchte fast sagen, maskulinere Rhythmik, als die Fanfare sie zu bieten brauchte, die irgendwo im Jagdgefilde erklang. Sie wäre auch dem mehr oder minder abweichenden Klangcharakter des Hornes nicht gleich geartet gewesen. Markante Motivik wie

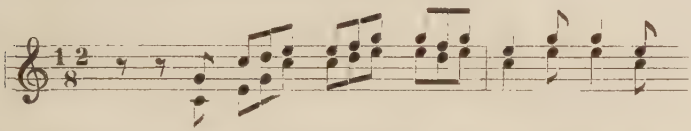
wird immer das elementare Material der Trompete sein und seine Wirkungen bis hinauf in die feiner gegliederte Clarinkunst verspüren lassen. Dieser scharf umrissene, präzise Rhythmus wird auch viel eher im Marschtakt ($^4/_4$) seinen konformen Teilhaber finden als etwa im $^3/_4$-Takte des Walzers, Menuetts oder irgend eines anderen Tanztypus. Die Fanfarik des Hornes unterscheidet sich aber ziemlich bedeutsam von derjenigen der Trompetenliteratur. Das scharf markierte Element fehlt fast vollkommen. Dafür finden sich Triolen-

[1]) Grove, Dictionary, Art. Horn, berichtet von drei Arten der Jagdverwendung des Hornes: a) Signale, Jagdrufe. b) Fanfaren für jedes Tier. c) „Fancy airs performed as signs of joy or after a successfull hunting." Diese dritte Gattung ist das eigentliche Bindeglied zwischen der Signal- und melodischen Verwendung des Hornes im Orchester.

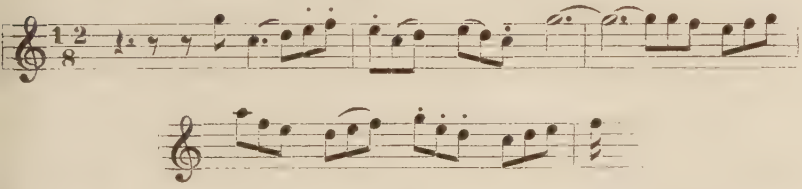
motive, $^{9}/_{8}$-, $^{6}/_{8}$-, $^{3}/_{4}$-Taktarten, also Rhythmen, die dem „lieblich-pompeusen“ Charakter der Waldhörner und Trompes de chasse mehr entgegenkommen[1]). Eine Fanfare wie



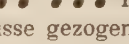
dürfte in der Trompetenliteratur sehr selten anzutreffen sein, während ihr rhythmischer Grundriß wohl als maßgeblich für Corni-Fanfaren angesehen werden kann. Demzufolge wird auch eine Bildung wie der Corni-Beginn in J. S. Bachs Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“[2])



in der Clarinliteratur der Trompete ebensowenig zu finden sein wie die Hornstimme in Bachs Kantate „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“[3])



Beide sind in ihrer fließenden $^{12}/_{8}$ Bewegung viel zu wenig markant und bestimmt, als daß dieser Rhythmus von der kriegerischen Trompete übernommen werden könnte. Die

[1]) In Anton Joseph Hampels „Lection pro cornui“ (Dresden, Musica A 317 zk) ist z. B. zu beobachten, daß der ganze erste Teil vollkommen in Triolenbewegung gehalten ist; auch die anderen Teile sind wesentlich durch den $^{3}/_{4}$-Takt oder Bildungen wie etwa bestimmt. In dieser ersten „Hornschule“ fehlt übrigens der  Text vollkommen, so daß nur aus dem Übungsmaterial Schlüsse gezogen werden können.

[2]) Nr. 65, B. G. XIV, S. 135.

[3]) Nr. 136, B. G. XXVIII, S. 137.

italienische Literatur, die ja auf eine fanfarenmäßige Verwendung der Trompeten mehr oder weniger verzichtet, kennt diese schärfere Scheidung nicht in dem gleichen Maße wie Frankreich und Deutschland. Sehr viele Trompetenpartien der italienischen Oper[1]) werden das leicht belegen. Diese weichere Fanfarenrhythmik, deren Einhaltung größtenteils von allen, die sich des Hornes als Jagdinstrument bedienen, beobachtet wurde[2]), wird eng mit dem Wesen der Jagdfanfare verknüpft sein, so daß hier gewissermaßen nur eine Übernahme aus der Praxis vorliegt. Auf ein Belegen durch Jagdfanfaren soll an dieser Stelle verzichtet werden, weil die allgemeine Einhaltung der Triolenbewegung der Hornfanfaren ein Zurückgreifen auf sie wohl beinahe handgreiflich deutlich macht. Neben den früher angeführten Beispielen[3]) Lullys, Cavallis und Morins seien aus jüngerer Vergangenheit nur die Jagdfanfaren König Markes im zweiten Tristan-Akte und Bruckners romantisches Scherzo (IV. Sinfonie) genannt.

Das alles gilt natürlich nur so lange, als das Horn nicht als Vertreter der Trompete aufgefaßt ist. Überhaupt, den Hornpart gegen trompetenmäßige Elemente abzugrenzen, dürfte bedeutend schwieriger sein. Einmal fand es als das wesentlich jüngere Instrument, als es in die Kunstmusik eintrat, bereits einen großen Reichtum an Trompetenmotiven vor;

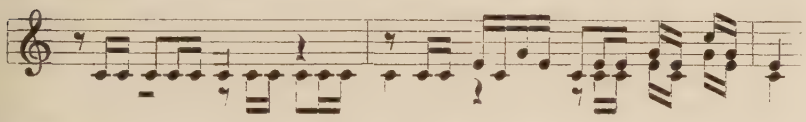
[1]) So mag es auch italienischer Einfluß sein, daß J. J. Fux als einziges Mal außer in der Ouverture in der „Pulcheria" eine Tromba in einem „Tempo di minuetto" bringt, wo das Instrument nur in den Zwischenspielen die Führung hat, wie etwa in dem früheren Beispiel „Pallavicinos", nur in weniger melodiöser Gestaltung.

[2]) Das Hornthema des I. Brandenbg. Konzertes wäre eigentlich in seiner zwischen Achteln, Sechzehnteln und Triolen schwankenden Haltung auf der Trompete ziemlich undenkbar. Ein Vergleich mit dem Tromba-Einsatz im II. Konzert wird das unschwer verdeutlichen. Ein jenem Thema des I. Konzertes gleichgeartetes Beispiel bringt Wellesz (a. a. O., S. 72). Zum Dramma musicale „Meleagro" von Ziani schrieb J. J. Fux eine Ouverture für zwei Corni d. c., Vli, Vla und B. C. (1706). Hier halten die Hörner ihren Triolenrhythmus im ersten Teile gegen die feierlich schreitende Bewegung der Streicher und im zweiten gegen deren Sechzehntelbewegung durch.

[3]) Vgl. auch H. Kling, Riv. Mus. Ital. XVIII, S. 96, u. a. „Bruit de chasse" aus dem „Ballet des Elements" von Destouches und Lalande.

und dann wird es bei der vor allem später deutlich werdenden, rein äußerlichen Gleichstellung neben die Trompete – ja man kann oft geradezu von einem die Trompete Verdrängen sprechen — sich auch manches fremde Material im eigenen Gebiete gefallen lassen müssen. Daß das Horn beim Eintreten clarinmäßiger, konzertanter Behandlung sich stärkstens dem Clarinmilieu anpaßt und anpassen muß, ist ebenso naturnotwendig wie erklärlich.

Keiser geht, als er die Hörner in seine Partitur aufnimmt, an dieser Überlieferung vorbei und verwendet also die neuen Instrumente in Trompetenart[1]). Das war ja auch durch das Sujet, das sie zu illustrieren hatten, gerechtfertigt, und so ist es schließlich nur konsequent, wenn Keiser seine Corni in forschen Rhythmen erklingen läßt:

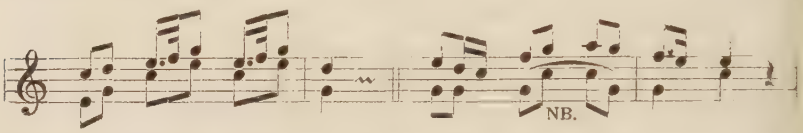


Somit gewinnt auch der Akt der Einführung des Hornes hier ein ganz anderes Bild, als es der Versuch Lullys und seiner Zeitgenossen im französischen Ballett ergeben hatte. War dort sicherlich ein Streben nach möglichster Realität der musikalischen Symbolisierung das Treibende gewesen, so darf man wohl jetzt bei Keiser stark das Moment der Überraschung, des Effektes durch etwas Neues, Ungewohntes in Betracht ziehen. Da gezeigt wurde, daß die Instrumente sich gänzlich im Rahmen des sonst von Trompeten Gebotenen halten, kann die Wirkung eines neuen Effektes eigentlich nur von dem neuen Klang an sich ausgegangen sein, der ja in der Literatur der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gern „lieblich-pompeus“ genannt wird.

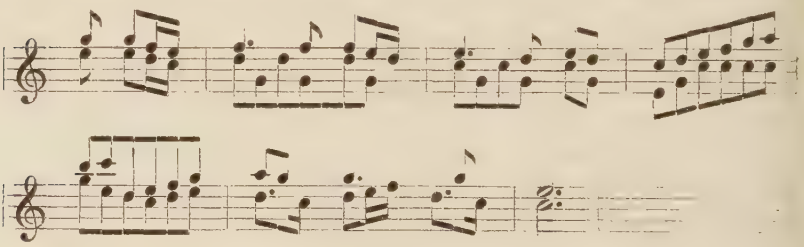
Während Keiser in seinen späteren Werken sich der allgemeineren Verwendung von F-Hörnern anschließt, bringt

[1]) Vielleicht meint dasselbe F. Volbach, Das Moderne Orchester II, S. 27: „Das Bläserensemble der Oktavia wird vervollständigt durch 2 Corni de chasse, die im Eingangschor in verschiedenen Arien, weniger charakteristisch als glänzend verwendet werden.“ Sonst wäre jedenfalls diese Bemerkung Volbachs fehl am Ort.

er in der „Oktavia“ zwei Instrumente in C-Stimmung. Der Umfang ist bei Keiser im allgemeinen enger, als er etwa in französischen Beispielen festgestellt werden konnte. Nur an einer einzigen Stelle überschreitet Keiser die sonst eingehaltene Grenze über das a'' hinaus, das als obere Wechselnote zu g'' der höchste Ton dieser Hornpartie im allgemeinen bleibt. Diese Beschränkung läßt natürlich nur weniger ein Hinübergleiten ins Clarinieren zu. Und eingedenk des S. 47 Ausgeführten kann man wohl auch hier dem ersten Hornpart eine konzertierende Haltung kaum zusprechen, denn Keiser begnügt sich in den Fanfarengängen mit melodischen Floskeln wie etwa



Noch einfacher gestaltet Keiser die zweite Hornstimme. Dieses Urteil darf schon gefällt werden im Blick auf das früher wiedergegebene Schulbeispiel Daniel Speers, wo das zweite Clarin „jederzeit in einer Terz vor dem ersten Clarin niedriger gehen“ soll, wodurch ja immerhin eine gewisse Beweglichkeit der Stimme gesichert wird. Die obere Grenze im Umfange des Secondo-Partes setzt Keiser mit g'' und läßt ihn selten an der primitiveren Melodik des Primo teilnehmen:



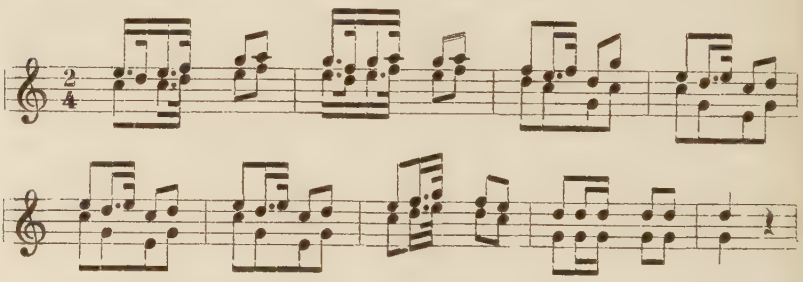
(Vergl. auch im vorhergehenden Beispiel bei NB). Daß dieser Verhalt nicht Unsicherheit dem neuen Instrument gegenüber ist, zeigen die wenigen Stellen, bei denen Keiser nicht so schlicht verfährt. Aber Keiser darf wohl weder in seinen Bläserpartien, noch überhaupt mit aus Bachscher und Händelscher Kontrapunktik gewonnenen Kriterien gemessen werden.

Es bedarf kaum weiterer Erwähnung, daß beim Einsetzen des Solisten die Hörner verstummen. Dabei ist allerdings zu bemerken, daß dies Verfahren Keisers, in Arien Hörner zu verwenden, dem Horn vorerst noch nicht geläufig ist. Keiser übertrug auch hier auf das Horn, was der Trompete bereits gewohnt war. Zum guten Teil ist das darin begründet, daß das Horn als Jagdinstrument (was es ja aber hier bei Keiser noch nicht ist) und später allgemeiner als Interpret von Lebensfreude vielmehr zur Mitwirkung beim Chorgesang als zur Begleitung eines Solisten prädestiniert ist. Aber das soll durchaus nicht als Norm aufgestellt werden, nur soll angedeutet sein, daß Keiser in diesem ersten Versuche von den übrigen vorliegenden Beispielen[1]) sich unterscheidet.

Im Eingangschore sind die Hörner teilweise mit den Stimmen zusammen verwandt. Corne de chasse I geht mit dem Sopran unison, während Corne de chasse II in freier Gestaltung fortschreitet; es wird nicht an eine andre Stimme gebunden, da seine in dieser Lage begrenzte Skala das natürlich nicht zuläßt. Läßt auch Caldara in seiner „Sirita" nur die Schlußkadenzen von den Hörnern mitblasen, wobei dann allerdings Corno I mit dem Alt zusammengeht, so bringt er doch in den Vor- und Zwischenspielen die Sopranmelodie des Chores fast wörtlich (I, 9). Im folgenden Chore (II, 8) gehen auch bei ihm, unbeschadet der gleichen Zwischenspielpraxis, wie sie im ersten Akte beobachtet wurde, die Hörner mit dem Chore, wobei Corno I mit dem Sopran, Corno II wiederum frei geführt ist. Caldara verwendet seine Hörner, ebenso wie bei Keiser zwei an der Zahl, nur in den beiden Jägerchören, während er den Schlußchor als auch äußerlich glänzenden und festlichen Abschluß neben den Streichern und Oboen mit zwei Clarinen, zwei Tromben und Pauken ausstattet. An diesem Beispiel ist bemerkenswert, daß die Pauken nur bei vollständigem Chore, nämlich beim Zusammenwirken von Clarinen und Tromben, mitwirken, trotzdem die Clarinen manchmal durchaus fanfarenhaft ge-

[1]) U. a. J. J. Fux, Elisa; A. Caldara, Sirita (Wien 1719).

führt sind. L. Stollbrock[1]) behauptet, daß Georg Reutter jun. nächst Caldara einer der ersten vor den Wiener Klassikern gewesen zu sein scheint, der die Bläser geschickt und selbständig verwendete, daß sie bei ihm nicht mehr die Streicherpartien mitblasen, daß aber die Verwendung des Bleches bei Caldara noch nicht so geschickt sei wie bei Reutter. Wenn Stollbrock dagegen fortfährt, das im Jahre 1736 (in Reutters Ouverture „La sperenza assicurata") mit zwei Clarini, zwei Trombe, Typ., zwei Vli., Vla., B., zwei Ob., Fg., schon das Haydnsche Orchester und dieselbe Technik in der Anwendung der Bläser, die bei Haydn entgegentritt, vorliegt, so überträgt er doch wohl die Maßstäbe einer neuen Technik auf eine ältere Praxis, was zur Gewinnung eines Werturteils nicht ganz angängig erscheint. In der eben beschriebenen Praxis der Handhabung des Hornes gegenüber dem Chore bei Keiser und Caldara darf man wohl einen Beleg dafür sehen, daß beide Meister es für genügend erachteten, wenn das Milieu, das interpretiert werden sollte, mehr durch den Klang der Instrumente versinnbildlicht wurde. Während Fux in der „Elisa" seine Hörner im Vor- und Zwischenspiel nur in Fanfaren erklingen läßt und so eigentlich eine materiellere Nachzeichnung des Jagdgetriebes gibt, begnügen sich die beiden anderen mit einer immerhin ideelleren Auffassung. Es soll aber doch nicht verschwiegen werden, daß Caldara etwa in dem Thema



der üblichen Blechverwendung in der Clarinlage sehr sich anpaßt. Nur ist hier von dem Charakter, der oben dem

[1]) L. Stollbrock, Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters Georg Reutter jun. VfM. 1892, S. 296.

Horn zugesprochen wurde, vor allem in seiner Rhythmik, wenig zu spüren; da käme dem Typus des Hornes Keiser schon näher. Aber es gilt ja auch, das Horn nach der Jagd im Kreise lebensfroher und beutefreudiger Jäger zu würdigen.

Mit dieser Praxis Keisers und Caldaras wäre auf dem Wege der Entwicklung zu Bach hin, als dem Höhepunkt der Verwendung der Trompeteninstrumente in clarinmäßiger Manier, ein neuer Punkt erreicht. Gegenüber den Beispielen Lullys, aber auch noch Morins, der ja schon dieselben Instrumente mit gleichen technischen Möglichkeiten zur Verfügung hatte, wäre dieser Fortschritt etwa als eine Abwendung vom ursprünglich Wesenhaften, eben von fanfarenmäßiger Verwendung des Naturinstrumentes, zu fixieren. Dagegen wäre dann aber eine Annäherung des Hornes an die allgemeine melodische Haltung festzustellen, wie sie zum Beispiel in Keisers Chorsatz vorliegt. Das Clarinhafte dieser Melodik wird dann eigentlich nur gewahrt durch einen beschränkten Umfang der Linienzüge, meist vom c'' bis a'' und dann durch das Vermeiden jeglicher modulatorischer Wendungen. Ferner kommt nun aber hinzu, daß jetzt das Charakterisierungsmoment sich auf die Klangfarbe als solche beschränkt, indem das motivische Eigenheitsmerkmal zwar nicht fortfällt, aber doch mindestens schärfer eingeschränkt wird. War prinzipiell erst einmal dieser Schritt getan, dann war es eigentlich bis zu den Anforderungen an Spieler und Instrument, wie sie etwa in Bachs Werken gestellt werden, kein großer Wandel in der Auffassung des Tonwerkzeuges mehr; man möchte dann eigentlich die kompositorische Fähigkeit für diese Entwicklung verantwortlich machen.

Keiser benennt sein Instrument „Corne de chasse", Fux schreibt „Corni di caccia" vor, während Caldara keine Instrumentationsangabe macht, weder im ersten noch im zweiten Chore. Aber da es sich um Jägerchöre handelt, ferner der Chor in F-dur gehalten ist, während die beiden überzähligen Stimmen in C-dur notiert sind, ist der Schluß auf Waldhörner mehr als berechtigt. Der besondere Zwang gewissermaßen,

der Keiser in seiner „Oktavia“ zu den neuen Instrumenten greifen läßt, war bereits erwähnt; Fux hatte die „Elisa“ 1715 zum Geburtstag der regierenden Kaiserin Elisabeth Christine als ähnliche Festoper wie acht Jahre später „Costanza e Fortezza“ zur Krönung Karls VI. in Prag geschrieben, so daß ein besonderer äußerer Anlaß nahelegte, beide auch besonders glänzend auszurüsten. Bei Caldara fehlte zwar eine gleiche äußere Veranlassung; aber allmählich drang ja auch das Horn weiter vor. Es darf daher wohl angenommen werden, daß in den ersten Opern des 18. Jahrhunderts im allgemeinen noch kein reger Gebrauch des neuen Instrumentes zu finden sein wird, vielleicht, daß den hier angeführten Opern noch die eine oder andere hinzugefügt werden kann.

Nun findet sich, vor allem in der Kirchenmusik, um diese Zeit häufig in den Partituren die Vorschrift „Corno“. C. Sachs[1]) macht darauf aufmerksam, daß in den Werken älterer Meister man „Corno“ in der Regel nicht schlechthin mit Horn, sondern allgemeiner mit Horninstrument übersetzen darf. Ähnlich wie Cornetti etwa bei Monteverdi, wie früher festgestellt wurde (vgl. S. 35), niemals Hörner, sondern Zinken waren, wird es sich jetzt hier auch um ein ähnliches Instrument handeln. A. Werner[2]) verzeichnet für den dritten Pfingsttag 1687 in Weißenfals ein „Kyrie à 20; 6 v., 3 Tr. Tympani, 2 Corni, 6 Instr., Spinett, Violone“, allerdings ohne Namen des Komponisten. Dies Kyrie in verschiedenen Sammlungen festzustellen, mißlang. Aber es wird hier mit der Bezeichnung „Corni“ das Gleiche auf sich haben, wie bei anderen Komponisten dieser Zeit. Das Kompositionsverzeichnis Schelles[3]) läßt nirgends Hörner erkennen. Bei Kuhnau werden die sonst üblichen „Corni“ in der Kantate: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ als „Corni grande“ bezeichnet[4]). Praetorius[5]) berichtet: „Cornu vel cornetto torto, sonsten

[1]) Reallexikon, Art. Corno.

[2]) Weißenfels, S. 133.

[3]) D. d. T. 58/59.

[4]) Vgl. auch A. Schering, Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, Bachjahrbuch 1912, S. 86.

[5]) Syntagma II, S. 41.

cornon genannt, ist ein großer Zink, bald wie ein S formiert, und ist eine Quint tiefer als ein rechter gemeiner Zink." Da die Instrumente bei Kuhnau auch als F-Instrumente behandelt sind, löst sich dies Rätsel, und es dürfen in diesen Corni-Partien keine für Corno da caccia geschriebenen gesehen werden. Wenn aber der Zink hier in der Kirchenmusik noch eine wichtige Rolle spielt, wird um einiges später er auch an einer von Bach durch „Corno" bezeichneten Stelle eingesetzt werden dürfen, wenn Bach auch häufig „Cornetto" ausschreibt. In dieser verschiedenen Bezeichnung ist eher eine Inkonsequenz Bachs als ein vom Zinken verschiedenes Instrument zu vermuten. Dafür aber kommt eigentlich nur die Kirchenmusik in Betracht, und nur in ihr begegnet um diese Zeit dieses Instrument. Denn in der weltlichen Musik war der Zink so ziemlich abgetan, als die Violinen ihre technischen Fertigkeiten den seinen angeglichen hatten, ja bald darüber hinauswuchsen, und außerdem bei einer Verpflanzung des Musiklebens aus dem Freien in geschlossene Räume der Klang des Zinken hier als etwas zu stark empfunden worden sein mag. Doch muß man aber bei Beurteilung des Zinkenklanges sehr vorsichtig sein, wie ein Vers Nikolaus Bärs[1]) zeigt, in dem er das Gezwitscher des Kanarienvogels preist:

Du mein Kanaria
Wer gleichet dir in Liedern?
Du singest ab Hilaria /
Die niemand kann erwidern ;
Dein schlaues Schnäbelein /
Das kühne Gäbelein /
Ist gleich dem Cornettinchen
Und hellen Zitharinchen /
Voll Andacht ist dein Aria
Du mein Kanaria.

Dieses Gedichtchen ist auch deswegen von Interesse, weil häufig der Klang der Clarinen dem des Zinken[2]) verglichen

[1]) Nicolaus Baerius, Ornithophonia sive Harmonia melicarum avium, Bremen 1695; Aria auff die Kanaria, Vers 6, S. 85.

[2]) Ambros III, S. 434, zitiert Artusi: „Kein Instrument ist so sehr geeignet, die Menschenstimmen nachzuahmen, aber auch keines so schwer zu behandeln." Vgl. auch Euting, Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. Diss. Berlin 1899.

wurde. Dazu berechtigt vielleicht auch ein wenig, daß die Trompete den Zinken als Vertreter der oberen Stimme im Posaunenchor ablöste. Selbstverständlich waren auch in der Zinken-Familie verschiedene Klangabstufungen vorhanden, wie Praetorius[1]) zeigt, wenn er vom bereits erwähnten Corno torto sagt: „Aber weil die Resonanz gar unlieblich und hornhaftig, so halt ich mehr davon, daß man eine Posaune an dessen Statt gebrauche[2])".

Gluck verwendet zwar noch im Jahre 1762 im Eingangschore seines „Orfeo" das Cornetto in Verbindung mit Posaunen. Das ist kein Beweis gegen, sondern mehr ein Beleg für die Tatsache, daß in der Mitte des Jahrhunderts — man kann wohl ruhig vom Jahrhundertbeginn an rechnen — der Zink meist nur noch ein kirchliches Requisit war. Er begegnet in der Musikpraxis bald nach der Jahrhundertwende außerhalb der Kirche kaum noch. In der Kirche aber galt es neben der Verstärkung des Chorsatzes durch Instrumente im Choral, auch in der Choralfantasie oder ähnlich gearteten Werken, den Choral-Cantus-firmus zu unterstreichen. Dazu werden dann je nach der Stimmlage die Posaune, Trompete, Corno da caccia oder jenes „Corno" verwandt. So bringen „Corno e trombone" die Verstärkung des Alto in der Bachschen Kantate: „Herr Christ, der einge Gottessohn"[3]); col basso bringt die Trombone, den Choral im ersten Satze von „Ach Gott, wie manches Herzeleid"[4]). Auf dem autographen Titelblatt von „Ich elender Mensch, wer wird mich je erlösen"[5]) ist zwar „Corno" erwähnt, jedoch hat im Einleitungs- wie im Schlußchorale eine Tromba die Unterstützung des Sopranes. Eine ganze Reihe von Chorälen wird

[1]) Syntagma II, S. 41.

[2]) Wie ja auch nur der Zink der Sopranlage sich länger gehalten hat, das Corno grande dagegen nicht mit in die spätere Verbindung mit Posaunen übernommen wurde. Nur der Kontrabaß-Zink, das Serpent, hielt sich länger, vor allem in Frankreich und Belgien, wo es noch heute in manchen Kirchen geblasen werden soll. Aber auch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts begegnet es noch in Deutschland. (Vgl. Sachs, Handbuch S. 267, der auch weitere Literatur gibt.)

[3]) B. G. XXII, 157. [4]) B. G. I, 79.

[5]) B. G. X, 275.

vom „Corno“ unterstützt, während häufig auch das Corno da caccia herangezogen wird.

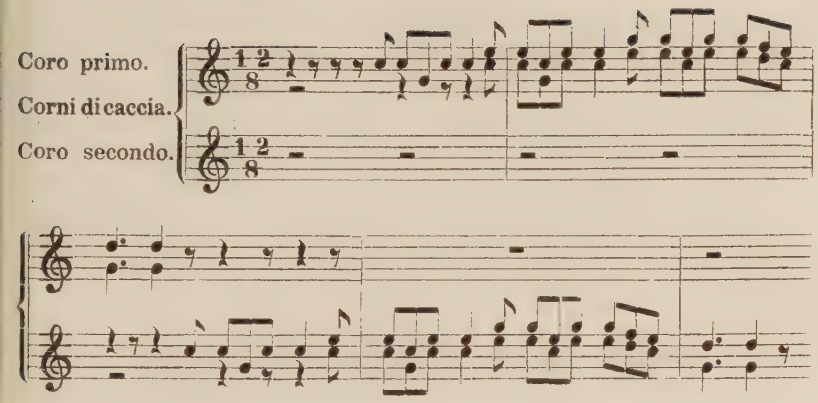
Wie bereits aus diesen wenigen, nur andeutenden Beispielen zu ersehen ist, wird sich eine Beziehung derjenigen Instrumente, die den Choral mitblasen, zum Text kaum finden lassen; jedenfalls, sofern sie allein mitwirken, weit schwieriger als in Arien mit obligatem Instrument. Und eine Herübernahme zum Beispiel der obligaten Trompete einer folgenden Arie in den Sopran-Cantus-firmus des Eingangschores braucht noch nicht eine Analogie des Gehaltes beider Sätze vorauszusetzen. Jedenfalls ist aber diese Beziehung des Textes zu den Instrumenten, die den Satz begleiten, vor allem, was die Trompeten und Hörner betrifft, meist deutlich zu erkennen. Selbstverständlich übernimmt Bach die Trompeten — sehr häufig im Verein mit den Kesselpauken, dann aber nur bei mehreren, mindestens drei Trompeten — als die Instrumente kriegerischen Lärmes, sieghafter Freude und als Bezeuger königlicher Würden. Das geschieht natürlich bei ihm in übertragenem, religiösem Sinne. Wäre nun nicht früher schon darauf hingewiesen worden, daß die Cors de chasse nicht nur Jagdinstrumente, sondern — allerdings von hier aus — auch Künder der Tafelfreude und Interpreten der Lebensfreude[1]) sind, wäre es natürlich schwierig, eine Verwendung der Hörner in der kirchlichen Literatur von textlichen Gesichtspunkten aus überhaupt zu erklären. Aber auch hier ebnet die Tatsache der engen Verwandtschaft zwischen Trompete und Horn den Weg. Gleich den technischen und klanglichen Ähnlichkeiten ergibt sich ja auch unschwer eine Berechtigung beider als Interpreten der Freude in übertragenem, nicht mehr an die Begründung durch einen bestimmten Vor-

[1]) Einen recht interessanten Fall solcher Übertragung des ursprünglichen Horncharakters ins Allgemeine bietet Bachs „Cantate en burlesque“ (1742). Bach verwendet (vgl. S. 81) eine böhmische Jägermelodie, die allerdings durch ihre weite Verbreitung allmählich als Volks- und Bauernweise galt. Obgleich nun Picanders neuer Text keinerlei Veranlassung bietet, verwendet Bach doch — eingedenk des ursprünglichen Charakters und Wesens der Melodie — das Horn, das aber jetzt zum Interpreten derben Bauernhumors wird. (Vgl. Spitta II, 659.)

gang (Krieg, Sieg etc.) gebundenem Sinne. Und von hier aus ist denn auch das Vorhandensein von Hörnerpartien im Bachschen Kirchen-Kantatenwerk zu verstehen. Die Jagdkantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd" fällt dagegen durchaus ins Gebiet opernhaften Genres.

Die Bachschen Kantaten, unter dem Gesichtspunkt der Verwendung des Hornes betrachtet, sind in verschiedene Gruppen zu teilen. Einmal in eine solche, deren Instrumentenapparat präzise „Corno da caccia" oder „Corne de chasse" verlangt, und eine andere, in der nur „Corno" gefordert ist. C. Sachs[1]) meint zwar, daß „Waldhorn" gewöhnlich unzweideutig mit „Corno da caccia" bezeichnet wurde, aber das wird sich, vielleicht von einem gewissen Zeitpunkt ab, kaum aufrechterhalten lassen, wie schon Bachs Kantaten zeigen werden. Eine andere Teilung wäre die in zwei Gattungen, deren eine das Horn in obligater Weise verwendet, während in der anderen das Instrument lediglich als Füllstimme angesehen und behandelt wird. Aber auch bei dieser Teilung würden in einem Lager etwas konträre Elemente zusammenkommen. In den bisher erwähnten Beispielen — außer denen Morins — ließ sich eine gewisse relative Chörigkeit der Verwendung der Corni feststellen. Meist wurden zwei Instrumente verlangt, die in den häufigeren Fällen in klanglichen und auch wohl satztechnischen Gegensatz zu dem übrigen Klangkörper gesetzt waren, wie es dem Orchestrationsprinzip dieser Zeit eben entsprach. Fux bringt übrigens bereits 1715 in der „Elisa" ein Ensemble von 4 Hörnern, womit die Meldung Billeters[2]), daß Méhul in seiner Ouverture „Horatius Cocles" (1794) zuerst ein Hornquartett gebracht habe, oder Kleefelds Bericht[3]), daß eine vierfache Besetzung schon vor Méhul in London und Hamburg (Händel, Julius Cäsar) bekannt gewesen sei, hinfällig wird. Allerdings muß gesagt werden, daß Fux im Gegensatz zu diesen späteren Beispielen seine 4 Hörner vorwiegend zu je zwei korrespondierend verwendet:

[1]) Reallexikon, Art. Corno.
[2]) Mendels Lexikon 1875, Art. Horn.
[3]) A. a. O., S. 280.



Bei Bach — hatte er im I. Brandenburgischen Konzerte auch zwei Corni da caccia gebracht — macht sich nun aber doch schon bemerkbar, daß das Horn inzwischen auch als Konzertinstrument erfolgreich gewesen sein mußte, d. h., daß es als Solo-Instrument verwandt worden war, ähnlich der Trompete, die als Clarine, in wetteiferndem Konzert etwa mit Violine und Flöte vereint, in dieser Verbindung ihre ursprüngliche Bestimmung nicht aufrechterhalten konnte, wie auch von ihrem elementaren Klangcharakter manches aufgab[1]). So liegen bald, nachdem das Horn erst einmal für die musikalische Praxis gewonnen war, auch Werke kammermusikalischer Form vor, etwa jenes Concerto Fux' (auf der scheinbar älteren Handschrift: Partita) a 4, — Violino, Flauto trav., Corne de chasse, Bassus — aus den Jahren 1707—09[2]). Daß dies Werk keine Suite für Orchester ist, wie Kleefeld in seinem Hamburger Opernorchesterbericht annimmt, sondern absolut kammermusikalisches Gepräge und Form hat, geht schon aus der Instrumenten-Angabe hervor.

[1]) Mattheson, Neueröffnetes Orchestre 1713, S. 265: „Das allerstärkste und am weitesten schallende Instrument mag wohl die Trompete sein . . ., wiewohl solches nicht hindert, daß nicht geübte Meister dies Instrument zu solcher Douceur bringen sollten, daß auch eine Flûte douce oder anderes gelindes Instrument mit demselben concertieren oder gar vernehmlich gehöret werden mag . . ."

[2]) Rühlmann, a. a. O., S. 295.

So liegen auch bald Nachrichten über Hornvirtuosen vor. Die eigentliche Virtuosenzeit des Waldhorns[1]) begann allerdings erst später, als das Horn sich zu einem eigenen Charakter hindurch entwickelt hatte und somit nicht mehr zu befürchten brauchte, immer nur als „trompetenähnliches" Instrument angesehen zu werden, vielmehr als ein dann wesentlich kantableres Instrument dem Zeitempfinden der anblühenden Romantik auf halbem Wege entgegenkam. Zahlreich sind diese Nachrichten nicht, konnten es eigentlich auch — eingedenk der Fürstenerlasse — nicht sein.

Sittard[2]) gibt eine Meldung des Korrespondenten vom Jahre 1727 wieder, wonach am 19. April des gleichen Jahres sich in Hamburg der erste „berühmte" Waldhornist vernehmen ließ. Und zwar blies er zugleich auf zwei Instrumenten, so daß er mit anderen Hornisten, die „ordentlicher Weise blasen", ein Quartett produzieren konnte. Der Bericht, den Mattheson im „Vollkommenen Kapellmeister"[3]) von einem Blindgeborenen gibt, der auf dem Waldhorn mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat, ist häufiger diskutiert worden[4]), während es

[1]) Hier dagegen dem Waldhorn die Möglichkeit der Virtuosität abzusprechen, liegt keinerlei Veranlassung vor. Sittard (a. a. O., S. 72) versucht es zwar und hegt „beinahe den Verdacht, daß es Posthörner und nicht Waldhörner waren, auf denen sie sich produzierten". Er spricht hier von den Hornsolisten, die 1738 in Hamburg auftraten. Viel richtiger ist die Behauptung Schlossers, daß dem späteren Horn, „wie besonders aus Mozarts Horn-Quintett oder Beethovens Horn-Septett hervorgeht, noch etwas von der alten Virtuosität der hohen Lage" anhaftet. Wenn die Hamburger Solisten auf dem Waldhorn eine Fertigkeit zeigten, die sich vielleicht an Bachsche Corno-Partien heranwagen konnte, waren sie sicherlich treffliche Künstler.

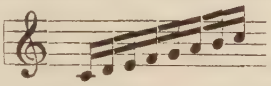
[2]) Sittard, a. a. O., S. 64.

[3]) Hamburg 1739, S. 33.

[4]) Die wohl einzig mögliche Lösung gibt Kleefeld (a. a. O., S. 280). Er bestreitet die von Rühlmann im Anschluß an diese Mitteilung Mattheson vertretene Meinung, daß 1739 das Stopfen des Hornes schon bekannt gewesen sei. R. übersieht dabei, daß es bei Mattheson heißt: „Ein Blindgeborener . . ., der mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat, wiewohl ohne Schwert und Wiege der Mathematik". Kleefeld zieht daraus die Folgerung, daß damit die Naturtöne der oberen Oktaven gemeint sind, die ja allmählich enger werden als ein Halbton.

unklar bleibt, ob die zwei Weibspersonen, die sich am 28. Nov. 1725 in Zürich[1]) präsentierten und um Permission anhielten, „eines in der Instrumentalmusik mitzumachen", in dem hier gewünschten Sinne als Virtuosinnen angesprochen werden dürfen, trotzdem es bei Nef dann weiter von ihnen heißt, „und zwar spielten sie auf dem Waldhorn und Fagott auf eine bei Frauenzimmern selten gute Manier". Hier mag eine prinzipielle Bemerkung gestattet sein. Nef kann schon vom Jahre 1710 (10. Oktober) aus Basel berichten, „daß um 10 Uhr nachts auf dem Münsterplatz eine überaus liebliche Musik . . . mit Geigen, Fagotten, Flaschenöthen (Flageoletten), Hautbois, Waldhörnern und Jägertrompeten (!) aufs schönste . ." erklungen sei. Vergleicht man diesen Bericht, dem sich der oben erwähnte aus Zürich über die beiden Virtuosinnen leicht anschließt, mit den durch Fürstenerlasse häufig geschaffenen Situationen, so wird man leicht erkennen,

---

Die Frage, ob das Stopfen, dessen Erfindung für das Horn allgemein dem Dresdener Hampel zugeschrieben wird (in dessen Hornschule sich auch zum ersten Male Gänge wie  finden), vor Hampel bereits bekannt war, ist mit dieser Lösung Kleefelds aber noch nicht entschieden. Mersenne (Harm. libri XII) erwähnt die Fertigkeit des Italieners Fantini und Eichborn (Das alte Clarinblasen . . ., S. 21) folgert aus dessen Bericht, daß Fantini und somit auch die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts „mit dem für die Naturinstrumente so wichtigen Stopfen des Schallstückes, für welches zwar das Abstimmen der Orgelpfeifen durch hineingeschobene Keile ein Analogon liefert, auf das man aber wohl unabhängig von der Orgelkunst rein empirisch verfallen sein mag, vertraut war, so daß mithin die Anwendung dieses Hilfsmittels auf das Waldhorn durch Hampel, den eigentlichen Begründer des Horns als musikalisches Instrument im heutigen Sinne . . ., gar keine neue Erfindung war, sondern nur eine sehr glückliche Übertragung, indem das Stopfen beim Horn ungleich vollkommener und wirksamer als bei der Trompete, und ein gut gestopftes Horn ein annähernd chromatisches Instrument ist". Ob bei Fantini etwa eine ähnliche Lösung — im Sinne Kleefelds möglich ist, kann hier nicht beantwortet werden. Jedenfalls fehlen in der musikalischen Literatur der hier in Betracht kommenden Zeit Belege, die auf eine Anwendung des Stopfens beim Horn (und der Trompete) schließen lassen könnten.

[1]) K. Nef, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz. St. Gallen 1897, S. 72.

daß die Vorteile des Privilegwesens und der fürstlichen Protektion doch auch durch starke Hemmungen getrübt wurden. Man stelle die Bestimmungen, die der Direktor des Baseler Kollegiums 1752 für die Konzerte aufstellte[1]), wo im Laufe eines Abends einmal eine starke Sinfonie mit Waldhorn und später eine „starke Ouverture mit Waldhornen etc." verlangt wird, etwa der früher[2]) wiedergegebenen Schilderung Zelters aus Berlin entgegen: „. . . so fing die Sinfonie an, wozu selten oder niemals Pauken und Trompeten sein durften. Dies würde womöglich als Profanierung königlicher Privilegien angesehen worden sein. Wenn auch — abgesehen vom Beispiel Keisers, wo aber Beziehungen zu Weißenfels nachgewiesen wurden — die Fürstenhöfe in der Verwendung des Hornes den Demokratien voraufgingen, so ist es doch charakteristisch, daß die ersten Nachrichten von Hornvirtuosen nichts von hoher Protektion zu berichten wissen.

So begegnet nunmehr bei Bach auch die Verwendung des Hornes als Soloinstrument, wobei es dann natürlich eine Stellung einnimmt, die wesentlich an die Behandlung der Clarine erinnern muß. Artgleichheit und verwandte Technik drängten das Horn zur kongruenten Einstellung, wurde der elementare Boden der Fanfarik verlassen. Bach hat außer dem I. Brandenburgischen Konzerte (1721) keinen Gebrauch mehr vom Waldhorne in reiner Instrumentalmusik gemacht; der erste Satz dieses Konzertes wurde bekanntlich später[3]) als Sinfonie in die Kantate „Falsche Welt, dir trau ich nicht"[4]) übernommen. Bach beschränkt sich vielmehr darauf, das Horn zu Chorwerken hinzuzuziehen, wo es dann zum Teil eine ähnliche Rolle zu übernehmen hat, wie sie bereits für die Oper festgestellt wurde. Gegenüber diesem geringen Auftreten von Hörnern in Bachs Instrumentalmusik sind verschiedene mehr äußere Verhältnisse zu beachten. Vor allem natürlich, daß Bach im Vergleich zu seinen Zeitgenossen an sich schon sehr wenig Instrumentalwerke für Orchester oder

[1]) Nef, a. a. O., S. 76.
[2]) Vgl. oben S. 77.
[3]) Spitta II, S. 305: Um 1730.
[4]) B. G. XII2, S. 27.

ein Ensemble von mehreren Instrumenten geschaffen hat. Daß Bach in den vier Orchestersuiten auf Hörner überhaupt verzichtet, wird mit darin begründet sein, daß er sie aller Wahrscheinlichkeit nach in Leipzig[1]) geschrieben hat. Jedenfalls dürften die seinerzeit als Autographe angesehenen Stimmen vielmehr von C. Phil. Em. Bach in seiner (Leipziger) Jugendzeit[2]) angefertigt worden sein. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß Bach in Leipzig keine Hörner zur Verwendung hatte. Aber die Konstellation des Musikapparates, der Bach in Cöthen zur Verfügung stand, wird eine andere gewesen sein als die in Leipzig. Einmal war es die Hofkapelle, etwa mit dem angeschlossenen Musik- und Jagdkorps, die dem Kapellmeister und Direktor der Kammermusik unterstellt war, später waren es die Stadtpfeifer oder das Collegium musicum, das zur Besetzung der Blechinstrumente sicherlich auf die Unterstützung der Stadtpfeifer angewiesen war[3]). In diesem Zusammenhang ist die Mitteilung Scherings[4]) von Interesse, daß sich an den Verstoß der Freiberger Bergleute gegen das oben erwähnte kurfürstliche Dekret vom Jahre 1711 anläßlich einer Festlichkeit des Leipziger Schmiedehandwerks im Jahre 1726 ein langwieriges Strafverfahren anknüpfte, und daß jener Erlaß erst fünfzig Jahre später als aufgehoben galt[5]).

[1]) Schweitzer, S. 373 ff.

[2]) W. Altmann, Vorwort zu Bachs Suite Nr. III (D) in Eulenbergs Part.-Ausgabe.

[3]) B. F. Richter, Bachjahrbuch 1907, S. 37, gibt an, daß sich für Bach bald die Notwendigkeit herausstellte, anderweitige Kräfte zu seinen Kirchenmusikaufführungen heranzuziehen zur Verstärkung der Alumnen und der wenigen Stadtpfeifer. So finden sich auch in den Kirchenrechnungen schon früh Belege dafür, daß Hilfskräfte angenommen und besonders bezahlt wurden.

[4]) Bachjahrbuch 1918, S. 136.

[5]) H. J. Moser, Deutsche Musikgeschichte I (1926), S. 202, berichtet von einem Leipziger Trompetermandat aus dem Jahre 1708, das ausdrücklich feststellt, daß die Benutzung von Trompeten zu Kirchenaufführungen außer Bereich der sonst peinlich bewahrten Trompeterzunftrechte falle. Diese Mitteilung ist wohl auch für die Tatsache der Verwendung von Waldhörnern in der Bachschen Kirchenmusik von Bedeutung.

Auch für die Ratsmusik in Leipzig weiß Schering[1]) kein Vorhandensein des Waldhorns zu belegen. Man könnte zur Begründung vor allem der letzteren Erscheinung anführen, daß das Horn anfangs mehr ein adliges Instrument war, und zwar aus verschiedenen, vorerst praktischen Gründen. Die Jagd war ein Vorrecht hoher Herren, und da das Horn, seinem Namen zufolge, meist bei der Jagd gebraucht war, blieb es auf die Kreise der Fürsten und des Adels beschränkt[2]). Kamen nun die neuen Instrumente auf, so fiel das wirtschaftliche Moment in Betracht. Fürstenau[3]) erzählt, daß man in Dresden 1718 für zwei Wiener Waldhörner mit zwei silbernen Mundstücken und sechs Paar Aufsätzen fünfzig Taler bezahlen mußte, und 1752 erhielt der „ordinaire du roi" Carlin für zwei an die Pariser Oper gelieferte Instrumente 84 livres[4]). Das waren immerhin Preise, die einer fürstlichen Schatulle, einem Hoftheater angemessen, aber für einen Stadtpfeifer unerschwinglich waren; selbst die städtische Steuerkasse dürfte hier nicht immer ohne weiteres eingesprungen sein. Ein nachträglich angefertigtes Ratsaktenstück[5]), das bis ins einzelne über die Reformationsfeiern des Jahres 1717 in Zittau berichtet, erzählt zwar, daß zwischen verschiedenen, vom Johannis- und Ratsturme mit Pauken und Trompeten vorgetragenen Stücken, vom Ratsturme auch die

[1]) AfM. 1921, S. 17.

[2]) Daneben kam auch eine Verwendung als Signalinstrument des Turmwächters in Betracht. Die freien Städte wußten sich seiner ebenfalls geeignet zu bedienen, allerdings oft bei Gelegenheiten, die mit der ursprünglichen Stellung des Hornes kaum noch etwas gemein hatten. Im Hamburger Stadtrecht von 1497 heißt es: „Were id, dat ene lichtferdige fruwesname ener erliken junkfruwen mid untuchtigen worden spreche jegen ere êre, der schalme bi dem kake hangen an eren hals twe stene de darto denen unde schal von den frouen openbar dorch de stad geleitet werden unde de frouen scholen er mit hornen vor und achter blasen, er to hone und smaheit . . ." (Moser, Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter. Diss. Rostock 1911, S. 35 und Gesch. der deutschen Musik I (1926), S. 290).

[3]) A. a. O., S. 58.

[4]) Chouquet, a. a. O., Nr. 579.

[5]) D. T. B. XXX, S. XXVIII.

Melodie des Liedes „Nun danket alle Gott“ mit Hautbois und Waldhörnern Solo geblasen wurde.

In diesem Zusammenhange sei Paul Nettl's Veröffentlichung[1]) der Musikverzeichnisse des böhmischen Stiftes Osseg erwähnt. Sie berichtet von einer „Specificatio instrumentorum musicalium“ aus dem Jahre 1706 mit dem Posten „Litui vulgo Waldhörner duo ex tono G“. C. Sachs[2]) knüpft an diese Nachricht eine neue Deutung der Litui in Bachs Motette „O, Jesu Christ“, gegen die hier an sich nichts eingewandt werden soll. Aber es sei erinnert an die früher mitgeteilten Zahlen 1661 und 1667, wo bereits in einem Dekret und einem Aktenstück von Waldhörnern die Rede ist. Daß es sich in diesen beiden Fällen kaum um die später in kunstmusikalischen Gebrauch kommenden Instrumente, die mit dem Namen Spork verbunden sind, handeln kann, ist klar. Nun spricht zwar die Nationalität des betreffenden Stiftes für die Deutung, daß hier tatsächlich die neueren Musikwerkzeuge schon in Betracht kommen können, aber zur genauen Lösung dieser immerhin möglichen Unklarheit müßte auch erst untersucht werden, ob in Böhmen das Waldhorn ähnlichen Beschränkungen unterworfen war, wie dies aus deutschen Landesteilen bekannt ist. Die restlose Klärung ist wohl immer erst von der Praxis, vom Literaturbeispiel aus möglich, und es erscheint nicht unbedingt nötig, in diesem „Litui vulgo Waldhörner“ ein unzweideutiges Zeugnis sehen zu müssen.

Ferner kommt in Betracht, daß die weltliche Kunst als Tafel-, Gelegenheits- und Unterhaltungsmusik in fürstlichen Residenzen einen günstigeren Boden hatte, als ihn städtisches Leben zu bieten imstande war. Schubart[3]) kann vom Darmstädter Hof berichten, daß er „verdient wegen seiner ganz vortrefflich eingerichteten Kriegsmusik bemerkt zu werden[4]).

[1]) ZfM. IV, S. 357.

[2]) Bachjahrbuch 1921, S. 96. Jedoch vereint sich Sachs' Deutung schwerlich mit Walthers Erklärung (Mus. Lexikon, 1732): „Lituus (lat.) ein Zinke“.

[3]) Ideen . . ., S. 198.

[4]) Rühlmann, a. a. O., S. 310, stellt es als ganz vereinzelten Fall für die italienische Oper und Instrumentalmusik hin, daß die 1740 ge-

So wird in der Welt kein Marsch exekutiert wie hier. Die blasenden Instrumente sind alle herrlich besetzt.“ Das hängt natürlich häufig mit der militärischen Einstellung des Fürstenhauses zusammen. Und daß es zu diesem Erfolg manchmal erst eines Winkes von oben herab an den Herrn Hofkapellmeister bedurfte, zeigt ein Erlaß vom 7. Nov. 1720[1]), den Waldhornisten Mahler betreffend, wo es heißt: „Nachdem wir . . . verordnet, daß Joh. Phil. Mahler sowohl bei Unserer Kirchen- als auch Tafel- und auch anderen Musiquen den Access haben . . . solle, so haben Unsere Capell Meistern Graupner und Grünwald sich darnach zu achten.“

Auch eine gewisse konservative Haltung des ganzen Bachschen Werkes wird mit ins Gewicht fallen[2]). Als ein Meister, dessen Schaffen hauptsächlich von der Kirche in Anspruch genommen war, kam er gar nicht so sehr in Versuchung, sich auf Neuerungsbestrebungen einzulassen, wie sie die Beschäftigung mit Oper und Theater viel leichter mit sich brachte. Und dann begegnet in der Kirche dieses Eingehen auf äußere Wirkungen ja auch erst mehr, als in ihr ein starker Zug opernhaften Einflusses sich ausbreitete, von dem Bach selbst aber noch kaum betroffen war.

Zum ersten Male in der Kirchenmusik verwendet Bach das Corno da caccia im Jahre 1724, also auf Leipziger Boden. Daß es ihm vorher nicht unbekannt gewesen, zeigen die Jagdkantate (1716) und die Brandenburgischen Konzerte (1721). Von Heinichen konnte früher erwähnt werden, daß er bereits vor Bach in seinen Messen fast regelmäßig Tromben und

schriebenen Konzerte Vivaldis außer Ob., Fg., auch 2 obligate Hörner verwenden. Da aber Vivaldi bis 1713 in Darmstadt Violinist war, dürfte er hier manche Anregung zur Verwendung der Blechinstrumente empfangen haben.

[1]) W. Nagel, Zur Geschichte der Musik . . . in Darmstadt, MfM. 1900, S. 54.

[2]) O. Ursprung, ZfM. VII, S. 514: „Man kann in der musikalischen Stilkunde und in der Bestimmung des ‚Kirchenstiles‘ von einer Stufenleiter der liturgischen Eignung sprechen . . . Zu oberst . . . stehen die Stilcharakteristika Polyphonie in der musikalischen Faktur, ferner konservative, d. h. gemäßt moderne Haltung hinsichtlich der verwendeten musikalischen Mittel.“

Corni verwendet[1]). Damit fallen jedenfalls alle Nachrichten über ein späteres Datum der Einführung des Hornes in die Kirchenmusik hin[2]). Es ist aber fraglich, ob wesentlich vor diesem Zeitpunkt in Deutschland eine Verwendung der Hörner in dem von Heinichen und Bach gepflegten Sinne wird angesetzt werden können. Damit scheidet ein kirchlicher Gebrauch, wie ihn etwa das oben[3]) mitgeteilte Aktenstück aus Zittau annehmen läßt, an sich natürlich noch nicht aus.

Im Jahre 1715 bringt Bach in der Kantate „Ach ich sehe, jetzt, da ich zur Hochzeit gehe" neben Streichern und Fagott ein „Corno da tirarsi". In späteren Werken erscheint das Instrument noch einige Male (u. a. I, 5; I, 10; II, 20; X, 46; XIV, 67; XX, 77). Curt Sachs[4]) wendet sich gegen die Deutung, die Moritz Hauptmann[5]) versucht, und stellt an Hand der Partitur der Kantate „Schauet doch und sehet"[6]), wo es in Bachs Instrumentationsvorschrift „Tromba ò Corno da tirarsi" heißt, fest, daß für diesen bestimmten Fall die Diskant-

[1]) Eitner verzeichnet ein Gloria und Memento von A. Scarlatti mit Corni. Da aber Scarlatti bereits 1725 starb und das Werk wohl mindestens in dieser Zeit des Bachschen und Heinichens Schaffen angesetzt werden kann, darf für diese Zeit wohl auch schon eine verhältnismäßig allgemeine Einbürgerung des Hornes in der Kirche angenommen werden.

[2]) Schon bei Mattheson heißt es 1713 a. a. O., S. 267: „Die lieblich-pompeusen Waldhörner sind bei jetziger Zeit sehr en vogue kommen, sowohl was Kirchen- als Theatral- und Kammermusik anlanget." Von diesen Tatsachen werden natürlich die Verhältnisse in Frankreich nicht berührt. Hier kommt neben dem früher Ausgeführten noch in Betracht, daß bis ca. 1660 die Kirchenmusik ganz besonders vernachlässigt war und sich bis zu dem hier erwähnten Zeitpunkt kaum wieder erholt haben wird. Für 1762 berichtet Gossec (a. a. O.), daß in seiner Totenmesse bei den Versen „Tuba mirum" und „Mors stupebit et naturae" man durch den absolut „furchtbaren und unheimlichen Effekt" von drei Posaunen, verbunden mit 4 Clarinetten, 4 Tromp., 4 Hörnern und 8 Fg., die alle in der Ferne verborgen aufgestellt waren, um das letzte Gericht anzukündigen, nahezu überwältigt wurde. Bei diesem Vorwegnehmen Berliozscher Instrumentationseffekte wird es sich um recht frühes Auftreten der Cors in der französischen Kirchenmusik handeln.

[3]) Vgl. S. 106.

[4]) Bachs Tromba da tirarsi; Bachjahrb. 1908, S. 141.

[5]) Vorwort zu B. G. I, S. XVIII und XX.

[6]) Nr. 46, B. G. III.

posaune in Betracht kommt, im allgemeinen aber der Name „Corno da tirarsi“ die Zugtrompete, die nächst der Diskantposaune einzig in diesen Partien Verwendung finden könnte, decken muß. Bach bezeichnet nun nicht immer dieses Instrument als „Tromba da tirarsi“ oder als „Corno da tirarsi“, sondern manchmal nur allgemeiner als „Tromba“ oder „Corno“ [1]). Somit wären jetzt zwei Instrumente gegeben, die im Falle der Vorzeichnung „Corno“ an Stelle des Waldhorns eintreten können, falls ihm die vorgeschriebene Partie unmöglich ist; nämlich erstens der Zink [2]), der auch häufig direkt als „Cornetto“ [3]) verlangt wird, ferner die Zugtrompete. Welches der beiden Instrumente in Betracht kommen mag, wenn das Waldhorn ausfällt, kann zu untersuchen hier nicht die Aufgabe sein.

Es sollen nunmehr im großen und ganzen zwei Gruppen unter Bachs Kantaten unterschieden werden, und zwar eine erste, die das Horn in durchaus obligater Weise vollkommen

[1]) C. Sachs, Handbuch, S. 287: „Diese alte Tromba da tirarsi war kein eigentliches Trompeterinstrument, sie ist das Auskunftsmittel der Türmer und Kunstpfeifer gewesen, wenn sie, unbehindert durch die ritterliche Zunft, die verbotene Frucht schmecken wollten. Tatsächlich stand sie für die Zeitgenossen der wirklichen Trompete so fern, daß Bach sie in seinen Kantaten als Corno da tirarsi oder nur als Corno vorschreibt, seltener als Tromba da tirarsi.“ Hätte tatsächlich die Tromba da tirarsi damals in etwas eine Verwandtschaft mit der Trompete gehabt, so müßte doch auch wohl eine Analogie der Fälle ihrer Verwendung nachzuweisen sein, was für die Tromba da tirarsi aber schwer fallen dürfte. Sittard (a. a. O., S. 72) irrt, wenn er einen gewissen Holtendorf (um 1738) das Horn mit einem Stimmzuge versehen läßt. Das dürfte bei Sittard eine Verwechslung mit Gottfried Haltendorf sein. Es ist derselbe, von dem Lipowski (Baier. Mus. Lexikon, Art. Horn), auch irrtümlich, erwähnt: „In der Folge (kurz vor 1780) erfand ein Künstler zu Hanau die Inventionshörner“. Haltendorf war (vergl. Forkels Almanach 1782, S. 206) von 1770—1805 in Hanau tätig. Für diesen freundlichen Hinweis sei Herrn Dr. G. Kinsky (Köln) auch hier herzlich gedankt. Die Zugvorrichtung am Horn wurde übrigens später von dem Hofmusikus Dickhut noch einmal „erfunden“. (G. Weber, AmlZ. 1812, S. 759.

[2]) Vgl. oben S. 96.

[3]) Z. B. Nr. 23 und 25 B. G. IIa; Nr. 64 usw. Die Kantate Nr. 95, B. G. XXII, 131 bringt die Abkürzung: Cornīo für Cornettino.

gleichberechtigt neben den anderen Instrumenten bringt. Die Charakterisierung „gleichberechtigt" könnte hier ein wenig verwundern; aber in Anbetracht dessen, daß das Horn in Fällen nichtobligater Verwendung entweder im Eingangs- oder Schlußchoral — häufig auch in beiden — „col soprano" geht, also einfach als eine Verstärkung des Cantus-firmus gebraucht wird, ist das erklärlich. Zugleich wäre dadurch die andere Gruppe bestimmt, die dann auch die Fälle enthalten würde, wo die Frage, welches Instrument angewandt werden soll, auftauchen würde. Mischformen von Unisono- und obligatem Instrument, wie sie etwa die Kantaten „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben"[1]) oder „Herr Gott, dich loben wir"[2]) bringen, werden natürlich der ersten Gattung hinzugezählt werden müssen, wenn sich nicht herausstellen sollte, daß nicht das Corno da caccia, sondern nur Zink oder Zugtrompete den Choralpart übernehmen müssen. Dann wäre die Bestimmung der Kantate wohl eindeutig der obligaten Art hinzuzurechnen, weil das Horn ja nur in einer Arie oder dergleichen auftritt. Eine dritte Gruppe könnte sich noch ergeben, wollte man diejenigen Kantaten zusammenfassen, zu deren ursprünglicher Fassung in einer späteren noch Hörner hinzukomponiert worden sind[3]); aber unschwer würde diese dritte in die beiden anderen Abteilungen sich auflösen.

Für die einzelnen Gruppen sind nun deutlich einige charakteristische Momente herauszuschälen. In der Mehrzahl der Fälle, wo das Corno da caccia obligat behandelt wird, ist es in doppelter Besetzung als Corno I und II vorgeschrieben; in der Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele"[4]) werden sogar drei Corni mit Tympani verlangt. Hier liegt eine enge Analogie mit der Anforderung von drei Trompeten und Pauken vor, die sich meist in den glänzenden Festkantaten findet. Doch ist diese Steigerung auf drei

[1]) Nr. 109, B. G. XXIII, 232.
[2]) Nr. 16, B. G. II, 175.
[3]) Nr. 89, B. G. XX, 181. — Nr. 100, B. G. XXII, 279. — Nr. 109, B. G. XXIII, 233.
[4]) Nr. 143, B. G. XXX, 43.

Corni in der Besetzung immerhin eine Ausnahme. Auch wo Bach in anderen Fällen Pauken zu den Hörnern gesellt, übersteigt er die doppelte Besetzung nicht[1]), während die Trompeten in der Vereinigung mit Pauken fast immer in der Dreizahl auftreten (3 Trombe oder Clarini, Principale und Tymbales). An und für sich wäre das zu verwundern. Denn wenn Bach die Hörner mit Pauken vereinigt und ihnen dadurch auch äußerlich eine den Trompeten ähnliche Stellung einräumt, warum beschränkt er sich dann in dieser Hinsicht in einer sonst bei Anwendung der Trompeten für ihn gültigen Norm[2])? Der Grund scheint der zu sein, daß die Hörner, die durch ihre tiefere Grundstimmung, wenn auch nicht in der Notierung, so doch im realen Klange tiefer liegen, nicht solch eine große Spanne des Tonumfanges auszufüllen brauchen, wie er zwischen der Pauke und der oberen Trompetenstimme meist entstand. Denn wenn das erste Horn die Funktion des ersten Clarin übernimmt, steigt es doch tatsächlich bereits in die Klangregion des zweiten Clarin — und womöglich darunter — herab[3]). Aber die Anwendung von drei Hörnern begegnet auch anderweitig, obgleich natürlich festgestellt werden kann, daß die Verwendung von zwei Hörnern die durchaus übliche ist — wohl in Anlehnung an die Beschränkung, die der Trompetenchor seinerseits auch erfahren hatte. In der zeitgenössischen Oper

[1]) Z. B. Nr. 79, 91, 100.

[2]) Diese Verbindung Corni-Tympani ist für Bach auch etwas Besonderes; mit den Fürstenverboten des Trompeteblasens läßt sich sein Vorgehen wohl schwerlich allein rechtfertigen. Vielmehr scheinen innere Gründe nicht von der Hand zu weisen sein. Heinichen z. B. bringt die Pauken nur, wenn im Orchester auch Trompeten erklingen, und dann beide in enger Anlehnung aneinander. Corni und Pauken sind in seinen Werken, die doch sonst eine vorgeschrittenere Instrumentationspraxis verraten, kaum zusammen gebraucht. Es sei hier an die Reihenfolge in Instrumentenaufzählungen erinnert, die häufig Trompete und Pauke zusammenfaßt, die Hörner aber enger mit den anderen Instrumenten verbunden nennt.

[3]) Man vergegenwärtige sich einmal das Klangbild der Baß-Arie „Quoniam tu solus sanctus“ mit der Begleitung von Corno da caccia (F) und zwei Fagotten!

treten die Trompeten meist zu zweit auf, auch in der Verbindung mit Pauken. Ausgenommen sind hiervon natürlich die größeren Militärmusiken, wie man etwa Händels Wasser- und Feuermusik ansprechen könnte. Sie rechnen von vornherein mit einer anderen Orchesterkombination und sind darum jetzt nicht in Vergleich zu ziehen. Hier handelt es sich vielmehr um die Stärke des Blechkörpers, der zu dem üblichen Opernklangkörper herangezogen wird. Diese Entwicklung mag auf die Einflüsse des italienischen Orchesters zurückzuführen sein, wie ja deren Einfluß in Deutschland von jeher stärker denn der französische war. Eine kurze, skizzierende Charakteristik italienischer Orchesterbehandlung im Gegensatz zu derjenigen Lullys und der Franzosen, besonders im Blick auf die Anwendung des Bleches war im ersten Teil gegeben worden. Daraus folgen diese Erscheinungen dann eigentlich von selbst; sie brachten natürlich ein Aufgeben des chorischen Orchestrationsprinzipes mit sich, das sich in der Kirche länger hielt als im Konzert oder in der Oper.

Solistisch tritt als einzelnes Instrument das Corne de chasse in den Kantaten selten auf; in der Kantate „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“ [1]) wahrt es durchaus seine Stellung als obligates Instrument, wie auch in der Chorarie „Laßt uns jauchzen“ aus der Kantate „Herr Gott, dich loben wir“ [2]). In dieser Arie läßt sich wohl eine innere Berechtigung der Hinzuziehung des Hornes zum sonst üblichen Orchesterpart finden, in dem andern Beispiel ist sie dagegen so ohne weiteres nicht einzusehen. Es ist auch nicht ganz klar, ob das Horn bei der ersten Komposition dieses Satzes ursprünglich konzipiert war. Schering [3]) nimmt an, daß dieser Chor dem „Cum sancto spiritu“ der A-dur-Messe (1737) zugrunde liegt, während Schweitzer [4]) glaubt, daß der Chor der Messe entnommen sei, wo er aber ebenfalls irgendwoher entlehnt zu sein scheine. Auch das Vorwort im Band XXVIII

[1]) Nr. 136, B. G. XXVIII, 139.
[2]) Nr. 16, B. G. II, 175.
[3]) Bachs Parodieverfahren; Bachjahrbuch 1921, S. 81.
[4]) J. S. Bach, S. 581.

der Gesamtausgabe kommt schon zu dem Schluß, daß der Chor, so schön er an sich ist, den Worten des Psalmisten wenig oder gar nicht nachgehe. Soll man es als eine Unterstreichung jenes Zuges „strengen bis zur Härte gehenden Eifers“ [1]) ansehen, der vielen „orthodoxen Kompositionen“ Bachs eigen ist, daß er der Bitte „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz; prüfe mich und erfahre wie ich's meine,“ der schon in der Thematik etwas so Sieghaftes, Freudiges, etwas von der Gewißheit der günstigen Gnadenentscheidung eigen ist, nun noch durch die schmetternden Klänge des Hornes etwas von der zu erwartenden himmlischen Herrlichkeit vorweg offenbart [2])? Von hier aus betrachtet würde. angelehnt an Spittas Standpunkt, Schweitzers Meinung ob einer unnatürlichen Wirkung des Chores nicht ganz zu Recht bestehen bleiben können.

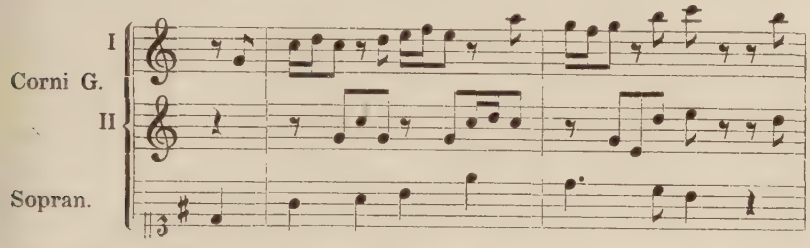
Tritt nun das Horn als konzertierendes Instrument eine selbständige Stelle im Orchester an, dann wird sein Verhalten dem Chor gegenüber vor die Alternative gestellt werden, welche Praxis im Zusammenwirken von Chor und Orchester eingeschlagen werden soll. Es begegnen Fälle, wo Bach die obligate Auffassung des Hornes mit der als Cantus-firmus-Instrument verbindet, und zwar direkt, wie in „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ [3]), wo das Corno I nach den Eingangsfanfaren der beiden Hörner, die sich in leicht clarinmäßiger Form fortsetzen, zum Choreinsatz den Gang des Sopranes verstärkt; dann aber verbindet Bach auch beide Typen — Cantus-firmus mit Conzertando — indirekt, indem er das Horn den Choral in leicht variierter

[1]) Spitta II, 255.

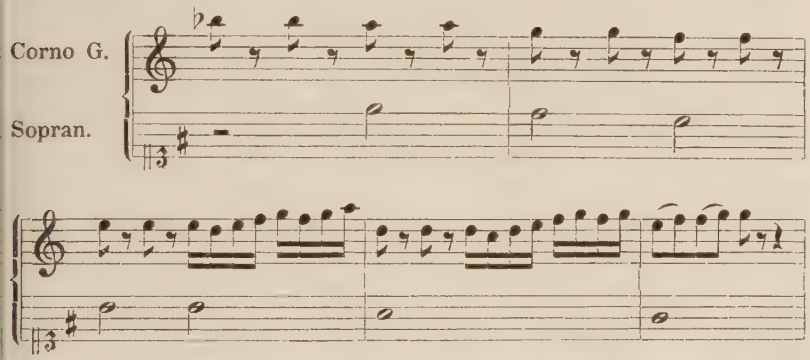
[2]) Vielleicht liegt hier derselbe innere Grund vor, der Bach in der Kantate „Die Elenden sollen essen“ (B. G. XX, S. 175) eine Sinfonia mit Tromba einfügen ließ. Die Verwandtschaft der beiden psychologischen Vorgänge dürfte jedenfalls nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen sein. Vgl. H. J. Moser, Aus Bachs Kantatenwelt; Die Musik XVII, 10, S. 726, wo Moser das, was hier der Trompete zufällt, auch aus den tonartlichen Wechselbeziehungen der verschiedenen Sätze zueinander feststellt.

[3]) Nr. 1, B. G. I, 1. Ferner „Der Herr ist ein getreuer Hirt“ Nr. 112, B. G. XXIV, 31.

Form begleiten läßt. So in der Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ [1]), wo im Schlußsatze der Sopran von den Hörnern wie folgt umspielt wird:



während sich im ersten Satze derselben Kantate die Hornstimme doch näher an den gegebenen Cantus des Sopranes hält und ihn nur durch kürzere, unterbrochene Notenwerte unterstreicht:



Diese Führung der Hörner während des Zusammenwirkens von Chor und Orchester wird aber nicht in allen Chorsätzen angewandt. Wo Bach die Hörner selbständig gegen den Chor führt, ist eine sehr weise Ökonomie in der Behandlung gerade dieses Orchesterinstrumentes zu beobachten. In der Kantate „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“ [2]) haben im Orchestervorspiel die Corni in Verbindung mit Pauken die Führung, jedoch nur im ersten Teile. Denn im ganzen Mittelsatze schweigen sie, um erst kurz vor Eintritt der Haupttonart diese wieder mit Steigerung der klanglichen Fülle (die

[1]) Dritte Fassung Nr. 100, B. G. XXII, 279.
[2]) Nr. 79, B. G. XVIII, 289.

der Horn-Einsatz doch ist) vorzubereiten und dann selbst noch mit zu unterstreichen. Mit dem Chorbeginn treten sie dann vorerst wieder ab, nur in den Orchesterzwischenspielen lassen sie sich vernehmen, um endlich die höchste Entfaltung aller vorhandenen Mittel zu erreichen, wenn sie mit Beginn der Wiederholung nunmehr ihr Thema gegen den Chor durchführen. Diese Steigerung: erst Orchester mit Corni, dann Chor — Orchesterzwischenspiel - Chor — und dann Chor, Orchester und Corni zusammen, und zwar je mit selbständigem Material, wird auch in anderen Kantaten angewandt wie zum Beispiel in „Sie werden aus Saba alle kommen“ [1]).

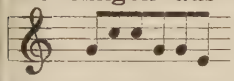
In den Fällen, wo das Horn zur Begleitung oder Korrespondierung eines Solisten als selbständiges Instrument herangezogen ist, wird sein Teilhaben am Gesamten natürlich meistens ein anderes Gesicht bekommen. Die Arien mit obligatem Horn sind in dem Kantatenwerk Bachs nicht allzu zahlreich. Es braucht wohl auch nicht noch besonders hervorgehoben zu werden, daß dann in solchen Fällen statt der sonst üblichen Zweizahl jetzt nur ein Instrument am Platze ist; nur in der Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ [2]) wird die Eingangs-Altarie auch von zwei Hörnern mit begleitet. Bach schließt sich somit der Bevorzugung eines Hornes in den Arien einer Gepflogenheit an, die als mehr italienische früher an einem Beispiel Pallavicinos illustriert werden konnte. Natürlich bringen die Italiener, wenn sie einmal Hornklänge zum Chore verwenden, auch die doppelte Besetzung (A. Scarlatti, Griselda und Attilio regulo [3]). Im Zusammenhange mit diesem seltenen Erscheinen des Hornes in Bachs Arien-Literatur darf erwähnt werden, daß von Bach, wie übrigens auch von Händel, ein kammermusikartiges Werk mit Hörnern nicht vorhanden ist. Bach verwendet das Instrument also, wie in der großen Mehrzahl der Fälle auch die

[1]) Nr. 65, B. G. XII, 135.

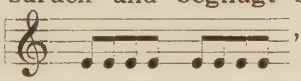
[2]) Nr. 83, B. G. XX, S. 53.

[3]) Aber dann fast nur in den Zwischenspielen; es sei denn, daß die Hörner oder Trompeten etwa eine Kadenzformel verstärken. Solche Fälle, wie die eben bei Bach oder früher bei Keiser oder Caldara erwähnten, dürften jedoch in Italien höchst selten anzutreffen sein.

Trompete, zumeist da, wo es ihm auf eine noch stärkere Steigerung der äußeren Mittel zur Erreichung festlichen Glanzes und freudiger Stimmung ankommt. Bei den Arien — in den seltenen Fällen, wo Bach hier zum Horne greift — ist das besonders deutlich zu beobachten: „Unsere Stärke heißt zu schwach, unserm Feind zu widerstehen“ heißt es in „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit“[1]), wo sogar das Corno auf „Unserm Feind zu widerstehen“ zum Gesange mit einigen aus dem Thema genommenen Fanfarengängen



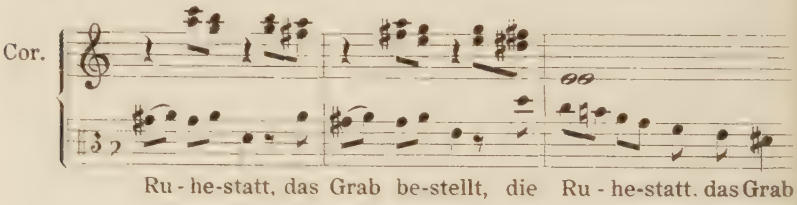
den unter Gottes Beistand vorauszusehenden Sieg ankündigt. In Nr. 83 ist es die Freude, im neuen Bunde Jesum halten zu können in freudiger Zuversicht selbst über das Grab hinaus, die Bach zu Hornklängen anregt. Wie auch das Beispiel Nr. 14 zeigt, behandelt Bach das Horn in den beiden Arien in einer Art und Weise, die seine Praxis hier etwa dem, was als zweiter Typ oben bei der Verbindung von Chor und Corni im Orchester charakterisiert wurde, an die Seite stellen würde. Aber das Horn tritt dann doch stark zurück und begnügt sich mit einfachen Tonwiederholungen



, wie sie außer im „Quoniam, tu solus sanctus“[2]) übrigens auch bei den Trompeten häufig auftreten, etwa im „Cum sancto spiritu“ der H-moll-Messe, wo der ganze Trompetenchor einige Male in dieser Form assistiert. Dabei schweigen dann allerdings die Tympani, was wohl so gedeutet werden kann, daß hier die im allgemeinen mit dem Trompetenchore verbundene Vorstellung ausgeschaltet ist und die Trompeten nur noch als Füllinstrumente gelten sollen und die Wahrung ihres spezifischen Charakters aufgegeben wurde. Allerdings kommt dabei noch in Betracht, daß in den Mittelteilen der Werke meist mehr oder minder stark moduliert wird. In solchen Fällen wird natürlich die Zahl der in Frage kommenden Naturtöne der Trompeteninstrumente immer geringer, so daß man sich häufig auf Strecken hinaus etwa nur mit einem Tone begnügen mußte. Aber da auch

[1]) Nr. 14, B. G. II, 101.
[2]) Vgl. auch die Kantate Nr. 40, B. G. VII, 349.

bei Verwendung anderer Instrumente, wo diese Behinderung nicht das entscheidende Moment sein kann, eine gleichermaßen einschränkende Praxis beobachtet werden kann — wird doch häufig der Mittelteil einer Arie nur vom Cembalo begleitet —, so soll dem hier nicht allzuviel Gewicht beigemessen werden. Schließlich sei noch erwähnt, daß Bach nicht nur zur Charakterisierung im oben angedeuteten Sinne die Hörner verwendet, sondern auch, wenn die allgemeine Haltung seines Textes sie nun einmal zum ständigen Streichorchester hinzuzuziehen Veranlassung gibt, sie auch an anderen Textillustrationen teilnehmen läßt. So ist in der Kantate Nr. 83 folgende Stelle ebenso treffend gelungen in der Gestaltung, wie sie allerdings selten in der damaligen Hornliteratur sein dürfte, sowohl was die technische Handhabung als auch die Hinzuziehung des Hornes gerade an dieser Textstelle betrifft:



Die Frage, warum Bach die Hörner in seinen kirchlichen Werken verwendet, warum er sie seinem Orchester einverleibt — häufig auch da, wo auf den ersten Blick wohl Trompeten und Pauken vermutet werden —, ist oben schon einige Male im Vorübergehen gestreift worden. In der Mehrzahl der Fälle sind es die hohen kirchlichen Festtage, die Bach veranlassen, ein recht festliches Gewand anzulegen. Unter ihnen natürlich vor allem diejenigen, die den Sieg Christi zu feiern auffordern: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Himmelfahrt und das Reformationsfest. Da aber die Ratswahl, die Bach auch mit mehreren Kantaten bedachte, ein ebenso kirchlicher wie weltlicher Festtag war, darf er auch hier mit Trompeten und Pauken aufwarten. In die Reihe dieser Kantaten auf die höchsten Festtage der christlichen Kirche lassen sich nun nur „Gott, der Herr ist Sonne und

Schild“ [1]) (Reformationsfest), „Gelobet seist du Jesus Christ“ (I. Weihnachtstag) und „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Neujahr) einordnen. In allen diesen drei Kantaten verbindet Bach die Hörner mit Tympani, den Assistenten des Trompetenchores. Der einzige Fall, in dem Bach die Pauken noch einmal den Hörnern hinzugesellt, ist die Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“. Er dürfte in dem Evangelium des 15. Sonntag nach Trinitatis seine Begründung finden. Wustmann [2]) will zwar in den festlichen Chören noch einen Hinweis auf eine besondere Gelegenheit ihrer Verwendung finden, das soll hier nicht ohne weiteres von der Hand gewiesen werden. Da aber die andere Kantate auf diesen Sonntag (Nr. 51) „Jauchzet Gott in allen Landen“ in der Sopranarie eine Tromba bringt, ist es sehr wohl möglich, daß Bach hier in der dritten Fassung der Kantate eine ähnliche Unterstreichung des Gottvertrauens geben wollte; aber der Sonntag war ihm nicht festlich genug, um gleich mit Trompeten, den für die höchsten Feiertage bevorzugten Instrumenten, aufzuwarten. Wird dem Bachschen mit Pauken verbundenen Hörnerchore ein etwas gemäßigter Trompetencharakter beigemessen, dann könnte auch den Möglichkeiten weiter nachgegangen werden, die Wustmann in manchen seiner kurzen Erläuterungen zu den Kantatentexten gibt. Für die hier in Betracht kommende Neujahrskantate nimmt er an, daß der Text durch die damalige europäische Lage bedingt sei: „Ringsum ist Krieg, Sachsen genießt Frieden, daraus ergeben sich besonderer Dank und besondere Bitte diesmal“ [3]). Aber diese Möglichkeit sollte hier nur angedeutet sein und im übrigen der Festwirkung auch dieser Kantaten kein Abspruch getan werden. Dagegen ist tatsächlich von der Himmelfahrtsfreude der einen Festkantate auf diesen Tag „Gott fähret auf mit Jauchzen“ nicht soviel zu spüren; sie wird in „Auf

[1]) Bei der Aufführung dieser Kantate auf dem XI. Deutschen Bachfest wurden übrigens auf Anregung A. Scherings die Hörner durch Trompeten ersetzt.

[2]) Bachs Kantatentexte, S. 173.

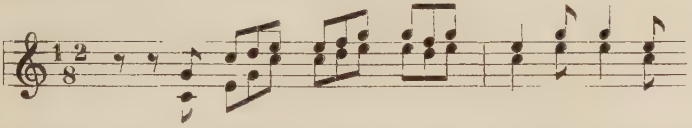
[3]) Wustmann, a. a. O., S. 23.

Christi Himmelfahrt allein" gedämpft durch den „Ausdruck der Glaubenssehnsucht, die der Welt Ade gesagt hat und darauf vertraut, zur Rechten Gottes von Jesus gnädig gerichtet zu werden und einst bei ihm zu wohnen" [1]).

In dieselbe Linie der Festwerke, wenn auch in wesentlich abgeschwächtem Maße, fällt eine zweite Reihe von Kantaten. Es gilt die beiden Festtage der alten Kirche würdig zu schmücken: Mariä Reinigung und Mariä Verkündigung. Will es nicht wie eine weise Ökonomie Bachs anmuten, wenn er zu diesen beiden Gelegenheiten als für Festtage zweiter Ordnung die Kantaten „Erfreute Zeit im neuen Bunde" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" nur mit Hörnern statt mit Trompeten und Pauken besetzt? Hier ließe sich vielleicht an das Beispiel Keisers erinnern, der in der Arie der Oktavia: „Die Eifersucht bläset im Herzen zu kämpfen . . ." den inneren Kampf ohne Waffen mit Hörnern statt mit Trompeten versinnbildlicht (vgl. S. 86). Natürlich fallen hier die Pauken weg — es wirkt das fast wie eine wohldurchdachte Abstufung, sowohl der Wertschätzung der einzelnen Sonntage als auch der Anwendung der hierfür nötigen und möglichen äußeren Mittel. So fehlen die Pauken auch in den „programmatischen" Kantaten, wie sie hier ein wenig roh genannt werden mögen. Im Grunde ist es ja nur eine Erweiterung der wortgezeugten Thematik barocken Kunstschaffens, wenn Bach in die Kantaten, die zu den Evangelien von Petri Fischzug und vom getreuen Hirten zu erklingen bestimmt sind, als Exponenten im Orchester 2 Hörner fordert. Und diesen beiden elementaren Beispielen dieser dritten Gattung reiht sich dann das letzte, zum Evangelium von den Weisen aus dem Morgenlande auf Hochneujahr komponiert, ohne weitere Schwierigkeit an: „Sie werden aus Saba alle kommen." Wie Bach im Eingangschore der Matthäuspassion „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" diesen Klagesang der Tochter Zion auf die weite Christenheit ausdehnt, indem er ihn dem ganzen Chore gibt, so läßt er hier jetzt mit den Weisen zusammen die ganze Gemeinde gen Bethlehem pilgern. Ist es

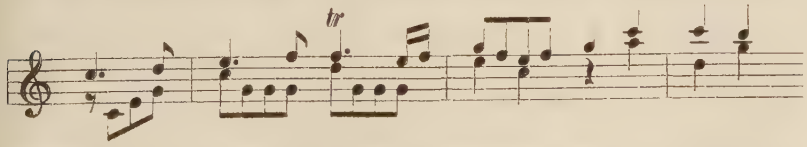
[1]) Wustmann, a. a. O., S. 90.

nicht das Wallen unendlicher Scharen, das hier in diesem Thema



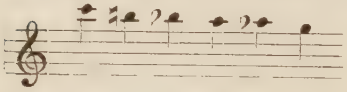
geradezu veranschaulicht wird? Und von diesem Pilgerzug bis zum „zogen gen Jerusalem ein mit Harfen und Trommeten" wird es dann kein großer Schritt mehr sein.

Hier wird nun auch die musikalische Faktur des Hornsatzes eine andere. Sei es, daß Bach in den Chorsätzen die Hörner als „quasi Tromba" verwendet oder sie in Soloarien begleiten läßt, sie werden immer etwas Fanfarenhaftes in ihrer Eingangsthematik haben, was natürlich nicht hindert, daß sie bald in die übliche clarinmäßige Linie einmünden. Diese Art des Horneinsatzes wird natürlich durch den jeweilig zu behandelnden Stoff bedingt. Aber schon bei der zuletzt erwähnten Kantate spielen in die Thematik Momente hinein, die zwar nicht weniger durch das Textwort gefordert sind als jene naturhaften Blechtöne, die aber doch noch einen anderen Zusammenhang aufweisen. Hier muß auf die früher von Caldara (S. 87 u. 94) angeführten Beispiele zurückgegriffen werden. Mehr noch als Keiser weist Caldara in seiner Chormelodie, die er vom Horn vortragen läßt, eine Annäherung an eine primitivere Clarinmelodik auf, die sein Beispiel auf die Grenze zwischen Jagd-Instrumentalmusik und — vielleicht darf es formuliert werden —: nicht durch das Milieu bedingter Melodie bringt. Wenn Bach seine Kantate „Der Herr ist mein getreuer Hirt" mit folgendem Thema in den Hörnern



beginnt, so ist natürlich der Zusammenhang mit dem von Caldara gepflogenen Prinzipe nur noch lose, aber doch immer noch vorhanden und spürbar. Dagegen ist er nicht mehr zu erkennen und zu spüren zum Beispiel in der „Caprice Nr. 1, D-dur" von Zelenka, wo die Hörner absolut an der

allgemeinen Durchführung regen Anteil nehmen. Zelenka behandelt hier beide Hörner — vor allem aber das Primo —, als gewissermaßen absolute Instrumente[1]), sie genießen weder irgendwelche, bisher oft geübte Bevorzugung noch sind sie den anderen Instrumenten gegenüber benachteiligt. Damit verliert sich dann auch, was man etwa dem Corno da caccia als „Eigenheit" zusprechen möchte. Äußerlich wird das bis zu einem gewissen Grade schon dadurch angezeigt, daß das erste Horn durchweg in einer Lage geführt wird, wo das für das Horn Charakteristische sich unbedingt verlieren muß. Gewiß ist diese Lage, wenn auch nicht ein zweites Beispiel für die hier geforderte äußerste Höhe (in der Naturtonreihe; nicht im realen Klang, der vielmehr a'' gleichkommt, vergl. S. 63 f.) gefunden wurde, an sich in anderen Werken auch vorhanden; aber chromatische Führungen wie

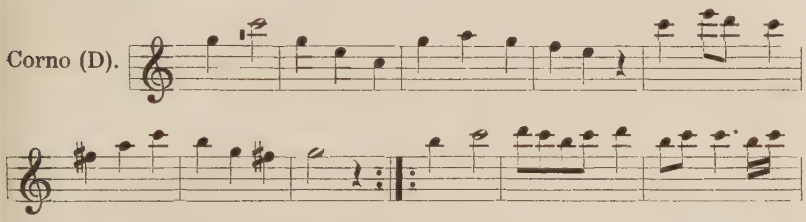


sprechen auch dafür, daß Zelenka das ursprüngliche Wesen des Instrumentes hier außer acht gelassen hat. Außerdem aber fällt noch mit ins Gewicht, daß beide Blechinstrumente sehr selten zusammen erklingen, womit der Charakter der Chörigkeit, der ja doch in dem Gegeneinander - Ausspielen der verschiedenen Klangfarben mit einen seiner schönsten Reize und einen Hauptgrund hat, sich vollständig verliert. Jedenfalls wird im ersten Satze dieser „Caprice" das Horn im wahrsten Sinne dem übrigen Orchester einverleibt. Daß dieses Ergebnis bei der von Zelenka geübten Praxis — wobei übrigens hervorgehoben zu werden verdient, daß er dieses Werk höchstwahrscheinlich, wie das Capriccio A-dur, von dem feststeht, daß es 1718 in Wien entstanden ist, auch zur Zeit seiner Wiener Studien bei Fux (1717—19)[2]) schrieb — nicht unbedingt notwendig ist, das mögen Beispiele Bachs zeigen, in denen er trotz solistischer Behandlung (wie im II. Brandenburgischen Konzert

[1]) Ähnliche Stellen finden sich auch im I. Brandenburgischen Konzerte und in einzelnen Bachschen Kantaten, z. B. Nr. 40.

[2]) Dagegen wahrt Zelenka in diesem anderen Capriccio — in A-, nicht C-dur, wie es bei Fürstenau heißt — durchaus die den Hörnern übliche und angemessene Form. Daß aber hier tatsächlich Fuxsche

auch in Behandlung der Tromba) doch dem Grundwesen des Instrumentes noch näher bleibt. Zelenka bleibt natürlich in den anderen Sätzen in den einmal eingeschlagenen Bahnen. So z. B. im Schluß-Menuett, wo er das Corno Primo unison mit den Violinen führt:

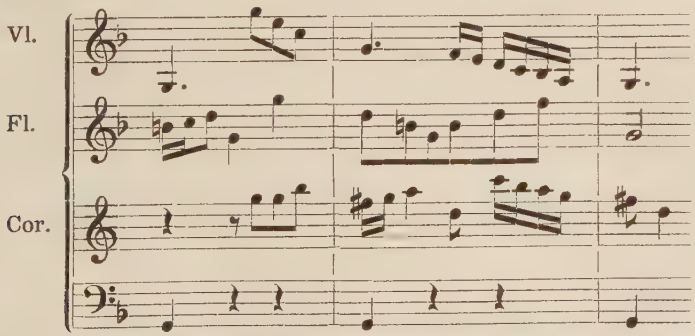


Einer solchen Hornverwendung gegenüber wirkt das Menuetto als Schlußsatz des I. Brandenburgischen Konzertes durchaus als aus dem Geiste des Instrumentes heraus empfunden und noch mehr könnte das Trio II für 2 Corni und Tutti gli Oboi durchaus als Hornsätzchen angesprochen werden, wobei die Tutti gli Oboi häufig — mutatis mutandis — als tiefste Hornstimme wirken in ihrer meist akkordischen Gestaltung.

Die Verbindung von Instrumentation und Textwort wird in den beiden Kantaten, die an das Evangelium vom getreuen

---

Einflüsse vorliegen, darf vielleicht aus einem Fuxschen Kammermusikwerke (Concerto à 4) geschlossen werden und zwar besonders aus folgenden Takten:



An anderen Stellen entfernt sich Fux durchaus nicht von der üblichen Praxis. Er hält das Horn in dem „Turne“ überschriebenen Satze fast ganz in Dreiklangmotivik. Andererseits läßt er im „Adagio“ das Corno sich beteiligen, was um diese Zeit eigentlich eine etwas ausfallende Praxis ist.

Hirten und vom Fischzug des Petrus anknüpfen, auch äußerlich durch die ursprüngliche Bestimmung des Hornes als Jagd- und Hirten-Instrument bedingt. Aber ebenso, wie Caldara seinem Jägerchor nicht mehr einfache Fanfaren, sondern mehr Clarinmelodik gab und Keiser seinen Festchor auch nicht in Dreiklängen jauchzen und den Imperator begrüßen ließ, greift Bach auch zu einer mehr idealisierten Auffassung des Hornes, während nur das zweite Horn noch etwas Blechrealität hinzubringt, indem es als Fanfare beginnt.

Damit sind nun die verschiedenen Arten der Verwendung des Corno da caccia bei Bach jedoch noch nicht erschöpft. Aus der Kantate „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit“ [1]) ist ziemlich einwandfrei zu ersehen, daß Bach das Horn in größeren Chorsätzen auch einfach als Cantus-firmus-Instrument benutzt. Zwar wird in der Sopranarie dieser Kantate ein Corno in B gefordert, während im Chor ein F-Horn zur Verfügung sein muß. Durch einen Aufsatzbogen war diese Umstimmung sicherlich nicht zu erreichen, dazu wird die Spannung zwischen den einzelnen Stimmungen [2]) zu groß gewesen sein. Es könnte für die Verstärkung des Cantus-firmus im ersten Chore ja noch, entsprechend den früher erwähnten Beispielen, eine Zugtrompete oder Diskant-Posaune in Betracht kommen, aber einmal würde dann die Notierung als F-Instrument merkwürdig berühren (von Bezeichnung einer Alt-Posaune als „Corno“ schlechthin ist nichts bekannt) und dann schreibt Bach ausdrücklich „Corno da caccia“ in der Partitur vor. Das Instrument übernimmt hier, mit Oboen unison geführt, den Choral-Cantus-firmus, der von den Chorstimmen fugierend vorbereitet wird und den sie dann auch in sehr kunstvoller Führung umspielen. In der Kantate „Ich elender Mensch, wer wird mich je erlösen“ [3]), auf deren autographem Titel-

[1]) Nr. 14, B. G. II, 105.

[2]) Billeter spricht in Mendels Lexikon, Art. Horn, nur von kleinen Grundtonhöhenveränderungen. Bei Mattheson (a. a. O., S. 265) heißt es einfach: „Es gibt auch unterschiedene Mundstücke (!), womit man eine Trompete fast um einen halben Ton niedriger stimmen kann, wenn man solche obenauf sitzet.“

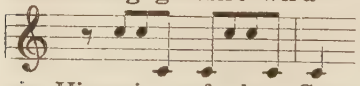
[3]) Nr. 48, B. G. X., 275.

blatt zwar „Corno“ vorgeschrieben ist, stellt sich das aber als Irrtum Bachs heraus, denn das oberste System der Partitur ist „Tromba“ überschrieben und die betreffende Stimme führt den Namen „Clarino“[1]). In dieser Kantate hat die Tromba auch keine weitere Aufgabe als das Choralthema im Eingangschore und „col Soprano“ im Schlußchoral zu übernehmen. Daß ein Da-tirarsi-Instrument hier nicht in Frage kommt, dürfte die unzweideutige Bezeichnung „Clarino“ genugsam beweisen. Aber schließlich begegnete ja schon früher des öfteren bei der Betrachtung obligater Hornpartien, daß „Corno primo“ mit dem Einsetzen des Chores den Sopran-Choral-Cantus verstärkend übernimmt. Übrigens beschränkt sich die Mitwirkung des „Corno da caccia“ in der Kantate Nr. 14 tatsächlich nur auf das Mitblasen des Chorales mit den Oboen zusammen, im Nachspiel setzt das Horn aus und die Oboen erklingen allein mit dem Streichkörper. Der umgekehrte Fall, der in Nr. 48 vorlag, begegnet in „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“[2]), wo in der Überschrift der Originalpartitur das „Tromba“ ausgestrichen[3]), dagegen eine autographe Stimme für „Corno“ vorhanden ist, die die Choralmelodie des Eingangschores und des Schlußchorales in der Notation A-dur Vorzeichnung enthält.

Die Kantate Nr. 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ war die dritte Fassung eines bereits zweimal behandelten Stoffes. In der hier interessierenden Fassung sind die Anfangs- und Schlußsätze eine erweiterte und bereicherte Bearbeitung älterer Stücke. Ein nicht unwesentlicher Faktor in dieser neuen Fassung war die Bereicherung des Orchesters durch zwei Corni zu einem volleren Klangkörper. Sie bringen in beiden Sätzen, abgesehen von ihrer Mitwirkung beim Choral, ab und zu das Hauptmotiv und verstärken das allgemeine Klangbild in engster Anlehnung an die übrigen Stimmen. Eine selbständige Verwendung begegnet dagegen kaum. Wesentlich unfreier in der eigenen Gestaltung ist die Stimme für Corne de chasse in der Kantate „Ich glaube,

[1]) Vorwort B. G. X., S. XXIV.
[2]) Nr. 116, B. G. XXIV, S. 135.
[3]) B. G. XXIV, S. XXIV.

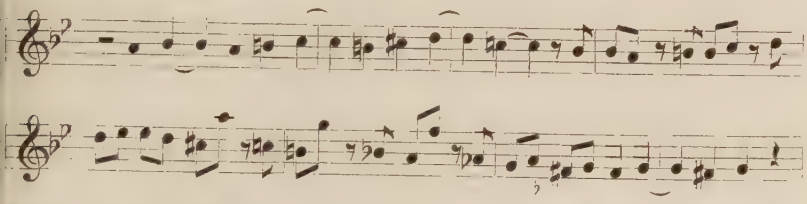
lieber Herr, hilf meinem Unglauben“ [1]), die aber auch nur ein autographer Zusatz ist, denn die Stimme fehlt in der Original-Partitur. Zweierlei befremdet hier. Einmal, daß Bach jetzt plötzlich, wie nur noch in der bereits erwähnten Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ (2 Cors de chasse) und in „Was soll ich aus dir machen“ [2]), entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, „Corne du chasse“ vorschreibt. Aber vor allem, daß er das sonst gewissermaßen mit Sorgfalt behandelte Instrument hier ganz nebensächlich bedenkt. Während in Nr. 109 das Horn wenigstens noch in ihm zukommender Weise notiert ist, zeichnet Bach es in Nr. 89, wie alle Stimmen, mit zwei Been auf. Allerdings begegnet es häufig, daß auch Trompeten zum Beispiel mit zwei Kreuzen als Vorzeichnung notiert werden. Aber bei dem Corno da caccia ist das — analog seiner F-Stimmung in F-dur — doch wohl seltener anzutreffen. Mit dieser Aufzeichnung wäre in Nr. 89 die Annahme eines Cornetto zumindest schon etwas gerechtfertigt, wenn nicht der Zink wohl kein einziges Mal in einer Arie anzutreffen sein würde, da er bei Bach meistens nur noch als ein „Col-Soprano-Instrument“ aufgefaßt ist. Hier läge dann vielmehr eine Verwendung des Hornes vor, zu deren Begründung allerdings vorerst nichts einzusehen wäre. In Nr. 89 ist sogar eine starke Anlehnung des „Corne du chasse“ an den Continuo zu beobachten, jedoch sind beide Arten der in Nr. 89 und 109 gepflogenen Verwendung für einen Zinken wieder zu ausfallend. Die Frage, die Bach mit der Vorzeichnung von 2 Been aufgibt, soll hier nicht zu lösen versucht werden [3]). Mag auch in Nr. 109 das Corno größtenteils mit Oboe I oder Violine II und Oboe II unison gehen, mit geringen, durch die Natur des Instrumentes bedingten Abweichungen, so sind doch die Stellen, in denen das Horn selbständig geführt wird — sie halten sich in folgender Form



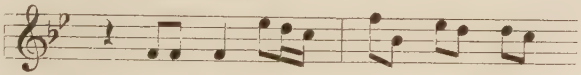
und wechseln nur das Intervall, bald auf g, c, f, d, a —, immerhin ein Hinweis auf das Corno da caccia. Eine engere Verbindung mit Oboen begegnete ja auch früher schon. Auf

[1]) Nr. 109, B. G. XXIII, S. 233. [2]) Nr. 89, B. G. XX, S. 181.
[3]) Vielleicht handelt es sich hier um eine Diskant-Posaune.

den ersten Blick ist es dagegen klar, daß es sich in „Herr, gehe nicht ins Gericht“ [1]) nicht um ein Naturinstrument handeln kann. Denn im Adagio ist die unison mit der Oboe vorzutragende Melodie,



wenn auch nicht ganz unmöglich, so doch für Bachs Empfinden des Natur-Blechinstrumentes höchst unwahrscheinlich. Daß diese Töne an sich nicht unmöglich sind, bewies oben das Beispiel Zelenkas. Aber dann müßte hier ein Tief-B-Horn einzusetzen sein [2]), was aber der Umfang der aufgezeichneten Stimme unmöglich macht. Außerdem wirken in damaliger Zeit die Hörner im Adagio nur sehr selten mit. Es kommt hinzu, daß in der Tenor-Arie „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde“ erstens kein innerer Grund für die Mitwirkung des Hornes vorhanden wäre, und dann spricht die Faktur des Cornothemas der Tenor-Arie



gegen seine Verwendung in diesem Satze. Damit fiele auch die Vorschrift des Vorwortes zu dieser Kantate im Band XXIII der Gesamtausgabe hin, die aus den in diesem Falle besonders vorliegenden Unklarheiten für die Dirigenten die Notwendigkeit schließt, hier ein Horn seinen Verhältnissen gemäß einzufügen und die „beabsichtigte Effektuierung nach Bachschen Vorbildern auszuführen“.

Es darf sogar angenommen werden, daß in den meisten Fällen, wo Bach zur Choralverstärkung greift, gar keine besondere Effektuierung beabsichtigt war. Vielmehr werden sehr oft Fragen praktischer Art ausschlaggebend gewesen

[1]) Nr. 105, B. G. XXIII, S. 119.

[2]) Daß dies möglich wäre, zeigt C. Sachs, Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ“; Bachjahrbuch 1921, S. 96.

sein. Die Tatsache, daß diese verstärkenden Instrumente, die Tromba sowohl als auch Corno und Trombona — wenn sie nur die Aufgabe zu erfüllen hatten, den Cantus firmus zu verstärken — auf dem Titelblatt gar nicht in der Instrumentenaufzählung enthalten sind, daß sie auch meist in der Partitur fehlen, deutet genugsam darauf hin, daß sie eigentlich kein integrierender Bestandteil des Werkes sind. Bach wird bei der numerischen Schwäche seines Chores[1]) häufig genug gezwungen gewesen sein, um den Choral überhaupt vor den anderen Stimmen hervortreten zu lassen, ihn durch ein Instrument zu verstärken. Dabei braucht noch gar nicht an die Praxis, die Praetorius in seinem Syntagma beschreibt, gedacht zu werden, jedenfalls kommen von den Gründen, die dort erwähnt werden, für Bach häufig nur die primitiveren in Betracht. Es ist bei Bach zumeist, das darf wohl ruhig gesagt werden, ein mehr äußerlicher, durch die Beschränktheit der zur Verfügung stehenden Mittel erzwungener Notbehelf.

Hier soll nun nicht weiter versucht werden, jeder einzelnen „Corno"-Vorschrift Bachs das ihr gemäße Instrument herauszuschälen; auch unter diesen Fällen die Mitwirkung des Corno da caccia zu klären, soll unterlassen bleiben. Daß

---

[1]) Vgl. Spitta II, S. 135 ff., der einige Zahlen gibt. Spitta führt das Mißverhältnis darauf zurück, daß die Vokalmusik, im 16. Jahrh. oft nur in einfacher Besetzung mit Instrumenten ausgeführt, in der Besetzung ihrer Singstimmen mit der allmählichen Bereicherung der Instrumentalpartien nicht Schritt gehalten habe. O. Ursprung (ZfM. VII, 527) erklärt die Anspruchslosigkeit der Chorwerke der Palestrinarenaissance in Italien damit, daß die Zersplitterung in unendlich viele Diözesen und Klöster jedem einzelnen von ihnen die Aufbringung eines größeren Chores für anspruchsvollere Chorwerke unmöglich machte. Ob von hier aus eine begründete Verbindungslinie nach Deutschland zu ziehen ist, mag hier unerörtert bleiben. Jedenfalls muß dies heute als Mißverhältnis Erscheinende damals nicht störend empfunden worden sein. Denn noch Hillers große Messias-Aufführungen weisen mit ihren 186 Instrumentisten gegen 118 Sänger diese Unausgeglichenheit auf. Und Hiller hätte bei diesen Aufführungen doch die Mittel gehabt, dem abzuhelfen. (Die Besetzung des Timotheus in Wien am 29. September 1812 (!): 199 Instrumente gegen 280 Sänger.) Des Klangzaubers eines größeren Chores scheint sich doch erst die anbrechende Romantik bewußt geworden zu sein.

Bach ein Instrument, das in dieser Zeit noch häufig gewissermaßen besondere Vorrechte genoß, einfach als Verstärkung für den Sopran auffaßt und benutzt, dürfte selten vorkommen, und dann auch wohl nur in solchen Fällen[1]), wo ein späterer Teil des Werkes die Mitwirkung der Corni von höheren Gesichtspunkten aus erheischte. Bei mehreren, wohl festlicheren Anlässen, werden im Schlußchorale die Hörner besonders für sich notiert, auch wenn sie nicht, wie in Nr. 79, dem Chore gegenüber eine selbständige Führung haben. Da dies wohl weniger in Rücksicht auf die Stimmungsverhältnisse des Hornes geschieht, vielmehr veranlaßt wird durch die besondere Führung, die oft für das Corno II nötig wird, das ja wegen seiner Naturton-Begrenztheit nicht in melodischer Linie — etwa Col alto — sich ergehen kann, darf auch diese Praxis Bachs sicherlich nicht allzusehr als Kriterium für die Fälle angewandt werden, wo auf die selbständige Notierung des Hornes zugunsten eines einfachen „col soprano" verzichtet wird.

Auf jeden Fall muß an dem „spezifischen Gewichte" des Horncharakters festgehalten werden. Das Instrument wird in damaliger Zeit und vor allem in der von Bach noch vertretenen Kunstanschauung kaum dort Verwendung finden[2]), wo es nicht durch szenische Vorgänge in der Oper, und zwar Jagd, Krieg u. dergl. und analoge oder ähnliche in der Kirche bedingt wird.

Mit Bachs Kantatenwelt sich ausführlicher zu befassen, geboten zwei Gründe. Es galt den Weg zu weisen, den das Horn von der Beschränkung auf ein ganz bestimmtes Milieu der Szene zu einer allgemeineren Inanspruchnahme fand.

[1]) Nr. 1, B. G. I, 1; Nr. 52, B. G. XII, 27; Nr. 79, B. G. XVIII, 289.

[2]) Eingedenk der Erscheinung, daß Bachs Schaffen als höchste Entwicklung urgründlicher Prinzipien eines vergangenen Säkulums sich bereits in seinem Frühwerk mit aufstrebenden Tendenzen einer modernen Einstellung kreuzt, kann die hier vorgenommene Beschränkung in der Wertung des Hornes nur auf eine Stilrichtung dieser Epoche angewandt werden. Zu gleicher Zeit, als Bachs „Wie schön leuchtet der Morgenstern" erklingt, finden die Hörner in Jommellis und Hasses Werken schon häufig eine Verwendung in wesentlich mehr übertragenem, bald von dem ursprünglichen Zusammenhang gänzlich gelösten Sinne.

Das muß natürlich sehr vorsichtig gedeutet und darf nicht etwa dahin ausgelegt werden, daß Bach nun den Mittler zwischen den Jagdfanfaren eines Fux und der Sinfonik eines Stamitz mit ihren unbedingt notwendigen[1]) Corni ist, um gleich die polarsten Gegensätze herauszugreifen. Aber gegenüber der mehr subjektiven Bedingtheit der Mitwirkung des Hornes im Opernorchester – sie war zu allermeist auf Arien oder wie bei Lully auf Jagdschilderung beschränkt — ist doch die bei Bach gepflogene mehr objektive Art seiner Inanspruchnahme immerhin als Überleitung zu empfinden zu einer späteren Praxis, die vorerst auch der Corni meist in den Ecksätzen ihrer Sinfonien zur Hervorbringung von deren rauschendem, pompeusen Charakter bedarf. Natürlich ist Bach hier nicht der einzige, man müßte vielmehr weite Teile der kirchlichen Kunstübung einbeziehen und die katholische Kirchenmusik dürfte wegen ihrer mehr abstrakten Färbung, vor allem des Messetextes, eigentlich noch bessere Beispiele liefern. Denn der Protestantismus reizte hier schon durch die variablere Färbung seines Gottesdienstes, etwa durch die Praxis der Kantaten im Anschluß an das sonntägliche Evangelium (Petri Fischzug, der gute Hirte, die Weisen aus dem Morgenlande), zu einer reicheren Abwechselung, die zu programmatischer Ausdeutung einlud, während die echt katholisch aufgefaßte Messe viel mehr „dem objektiv Erhabenen und sinnlich Berauschenden“ Rechnung trug. Die Instrumentationsangaben[2]) etwa der Werke Heinichens beleuchten diese Erscheinung treffend. Fast nirgends in dem Gesamtschaffen dieses Meisters findet sich ein Zusammenwirken von Trombe, Tympani und Corni, außer in seinen Messen und einigen Fugen auf Messetexte. Eine solch glänzende Instrumentation

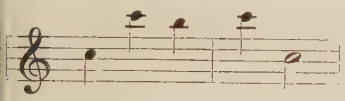
---

[1]) „Unbedingt notwendig“ trotz der „ad libitum“-Angabe in z. B. französischen Ausgaben Stamitzscher Sinfonien. Vgl. M. Brenet, Les concerts en France . . . Paris 1900, S. 251. Dieses „ad libitum“ scheint vielmehr zu beweisen, daß vor allem die Ecksätze Stamitzens an sich so prächtig, glänzend und rauschend gehalten waren, daß die Corni dabei gar nicht mehr so arg viel steigern konnten.

[2]) G. A. Seibel, Das Leben . . . Johann David Heinichens, Leipzig 1913, S. 39 ff.

der außerdem noch zumeist in D-dur gehaltenen Messen ist an und für sich in dieser Zeit nicht gar zu oft anzutreffen und deutlich beweist sie das Prunkbedürfnis des katholischen Ritus.

Für dle feinsinnige Verwendung des Hornes ist bei Bach mit am charakteristischsten das „Quoniam tu solus sanctus" der H-moll-Messe. Zu dem mit allen Mitteln äußerer Pracht (D-dur), mit Pauken und Trompeten errichteten Chorpfeiler „Cum sancto spiritu in gloria dei patris" gibt in der vorhergehenden Arie Bach mit einfachen Mitteln die Verbindung vom „Qui sedis" her. Des „pompeusen" Waldhorns Klangfarbe und die würdig einherschreitende Thematik



ergeben zusammen eine prachtvolle Ausdeutung des „Du allein bist der Herr". Gerade an diesem Beispiel der H-moll-Messe ist treffend und deutlich der Unterschied in der Verwendung des Hornes bei Bach zu spüren, und zwar ein Unterschied, der zu seiner Zeit in seiner Feinsinnigkeit schwerlich sonst zu finden sein dürfte. Denn allzu häufig geht das Horn doch wohl in den Aufgaben der Trompete auf[1]).

Und neben den Hörnern müßten auch Trompeten und Pauken berücksichtigt werden, wollte man Bachs Instrumentationsprinzipien überhaupt in dieser Hinsicht eingehender beleuchten. Aber bei letzteren Instrumenten war dieser Weg insofern nicht mehr in demselben Maße nötig, weil sie doch schon, wenn auch nicht von ihrer ursprünglichen Gebundenheit emanzipiert, so doch freizügiger geworden waren. Das Horn aber macht in der Zeit etwa eines guten halben Jahr-

[1]) Wie weit ist aber diese Stellung des Hornes noch von der späteren Auffassung entfernt, wie sie etwa 1779 aus Glucks Zeilen spricht! (An Ms. de la Harpe. Leblond, Mémoirs pour servir à l'histoire de la révolution . . . Paris 1781, S. 271: „Je travaille de mon côté la musique de laquelle, comme de raison, je bannirai scrupuleusement tous les instruments bruyans, tels que la timbale et la trompette; je veux qu'on n'entende dans mon orchestre que les hautbois, les flûtes, les cors de chasse et les violons, avec des sourdines, bien entendu."

hunderts eine Entwicklung durch, die die Trompeten, und mit ihnen andere Instrumente, in weit längerer Spanne jetzt schon zum großen Teile durchmessen hatten. In der Opernouverture[1]) hatten die Trompeten ja schon länger eine Heimstätte. In den Ouverturen Hasses z. B. macht sich diese Befreiung vom Szenischen bereits deutlicher bemerkbar. Zwar nehmen die Hörner bei diesem Gang nicht eine genau gleiche Entwicklung, wie sie die Trompeten durchmachten, sondern, da sie vielmehr deren Aufgaben und Amt jetzt oft mit übernehmen, verdrängen sie jene Instrumente sogar und treten direkt an ihre Stelle. Die Gründe dieses Werdeganges, die doch wohl enger mit dem Einfluß der neapolitanischen, überhaupt italienischen Kunstübung zusammenhängen, darzulegen, muß späteren Untersuchungen überlassen bleiben, da dieser Versuch von der hier eingeschlagenen Gedankenrichtung zu weit abführen würde. Jedenfalls soll aber schon hier gesagt werden, daß das Verfahren Bachs, an Festtagen zweiter Ordnung die Hörner statt der Trompeten einzusetzen, nicht mit derartigen Strömungen zusammenzubringen sein wird.

Wenn also auch, wie eben angedeutet, die katholische Kirchenmusik in dieser Richtung manchmal vielleicht ein eindeutigeres Beispiel geliefert hätte, so reizte doch gerade Bachs Kirchenmusik noch aus einem andern Grunde, sich mit ihr näher zu befassen.

In dem Moment, wo das Horn in die Kunstmusik in Deutschland eintritt, also um die Wende zum 18. Jahrhundert sind schon primitive Merkmale der späteren klassischen Periode im Keimen. Romain Rolland[2]) hat gerade von dieser Epoche vor Bachs Wirken in dem Aufeinandertreffen der Welten Kuhnaus und Thelemanns in Leipzig ein anschauliches Bild entworfen. Man möchte fast sagen, daß Bachs Kunst durch sein eigenes prinzipielles Festhalten gegenüber der Entwicklung bis hin zum Stil der Mannheimer eigentlich in noch wesentlich betontere Stellung gegenüber dieser Richtung trat. Und ganz besonders mußte diese konservative

[1]) Zur ersten Verwendung von Trompeten in der Kirchenmusik vgl. H. J. Moser, Deutsche Musikgeschichte I (1926), S. 202.

[2]) Musikalische Reise, S. 103 ff.

Haltung Bachs auffallen, da er den strengeren kirchlichen Stil auch in weltlichen Werken anwendet. „Der Bachsche Stil war der kirchliche, und der kirchliche Stil war der Bachsche. Er legte ihn nicht an und ab wie ein Gewand, er wendete ihn ohne Reflexion überall an, weil ihm seine Schreibart in naturgemäßer Entwicklung erwachsen war und er sich gar nicht anders mehr ausdrücken konnte“ [1]).

Bei Bach ist der Wert der Singstimme häufig ein wesentlich abstrakter und sie gilt bei ihm oft dann nur etwa als ein Tonwerkzeug, dessen Eigentümlichkeit es ist, mit und in den Tönen zugleich Worte und Sätze hörbar werden zu lassen [2]). Damit ist noch nicht gesagt, daß für Bach neben einer weniger gesanglichen, vielmehr instrumental gestalteten Behandlung ihrer Führung auch ihre Bedeutung als eigentümlicher Klangfaktor ausscheidet. Mit dem Ausdruck „instrumental“ soll hier auch nur eine rein technische Eigenheit von Bachs Praxis gegenüber der Gesangstimme angedeutet werden. Denn wenn als Grundlage des ganzen Bachschen Schaffens und besonders seines Klangempfindens die Orgel anerkannt wird, so fällt auch eine dem Klangcharakter eines jeden Instrumentes gerecht werdende Technik fort [3]). Das Prinzip des linearen Kontrapunktes, der „kinetischen Energie“, dürfte sich auch schwer mit einer Berücksichtigung einzelner Klangfaktoren vereinbaren lassen. Das schließt natürlich nicht aus, daß die technischen Möglichkeiten eines Instrumentes berücksichtigt werden und so manchmal bestimmte, untereinander differenzierte Behandlungsarten begegnen. Wenn nun oben von einer gewissen Hornthematik gesprochen wurde, so braucht das dem jetzt Ausgeführten nicht zu widersprechen. In diesen Fanfarengängen, die sich übrigens bald in das Gebiet der Clarinlinien verlieren, kann vielmehr auch eine starke Äußerung jenes barocken Prinzipes gesehen werden, daß jene dieser ganzen Epoche eigene „wortgezeugte

[1]) Spitta I, 560.

[2]) Spitta II, 137.

[3]) Mennicke, a. a. O., S. 286 ff. führt aus, daß das Bestreben der Ausnutzung der Klangfarben seit Monteverdi sich verlor, um erst in der Mannheimer Zeit wieder beachtet zu werden.

Thematik" bedingt. Wenn aber Bach in einigen Werken bei einer Neubearbeitung dem Orchester zu einer ursprünglichen Fassung so exponierte Instrumente einverleibt, wie die Hörner es doch immerhin noch waren, dann mag das als ein Beleg dafür gelten, daß bei Bach eine aus dem Klangcharakter des Instrumentes heraus empfundene Melodik eigentlich nicht vorhanden ist. Wegen der Unsicherheit der zeitlichen Folge — ob „Erforsche mich Gott" eine Bearbeitung des Satzes einer früheren Messe ist oder ob umgekehrt dieser Messesatz dem Kantatensatz zugrunde liegt —, muß darauf verzichtet werden, dieses Beispiel hier auszunutzen. In der Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan" (Nr. 100) bringen im letzten Satze statt, wie in der früheren Fassung Oboen und Violinen, jetzt Flauto traverse, Oboe d'am., und Violinen die fast wörtliche Begleitung. Nur einige unbedeutende Abänderungen werden nötig, da nun auch Corni eingreifen. Aber sie bereichern den Satz nicht durch eigene Thematik, noch auch stören sie etwa die Haltung des Ganzen. So läßt sich dieser Zwiespalt, der darin bestehen könnte, daß einerseits von einer „naturtongezeugten" Thematik, andererseits von absoluter, abstrakter, melodischer Linie gesprochen wird, vielleicht dahin lösen, daß die Gedanken, für die innerlich eine Mitwirkung glänzender Farben nötig ist, schon in ihrem Niederschlag bei Bach eine Form annehmen, die eben die Mitwirkung so gebundener wie der Blechinstrumente nicht nur nötig, sondern auch möglich macht, ohne daß sich von den Grundprinzipien der einmal eingeschlagenen Schaffensweise irgendwie entfernt würde[1]).

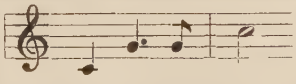
In diesem abstrakten polyphonen Stil konnte nur eine Verwendung von Blechinstrumenten in Frage kommen, bei denen es möglich war, eine zusammenhängende, mindestens diatonische Skala hervorzubringen. Das Ergebnis war die

[1]) Hier muß darauf hingewiesen werden, daß Posaunen für eine Verwendung, die ein prächtiges, klangvolles Ergebnis zum Ziele hätte, nicht so stark in Betracht kommen. Sie begegnen im Bachschen Kantatenwerk, außer in den Schlußchorälen, höchst selten. Aber viel-

Gestaltung der oberen Parte des Blechinstrumentenchores in clarinmäßiger Art. Den Ausdruck „Clarin“ leitet H. Eichborn[1]) von clarus = hell, hoch ab. Die erste Verwendung als technischer Ausdruck begegnet bei Virdung für ein Instrument, das einer gewöhnlichen Trompete in nichts nachsteht.

Nun ist aber diese hohe Lage, die erst die Möglichkeit einer zusammenhängenden melodischen Linie bietet, ebensosehr durchaus das Gebiet, in dem sich die Blechbläser (Trompeten und Hörner) auch der Komponisten bewegen, die Bach gegenüber schon eine modernere Stellung einnehmen. Gerber[2]) rühmt zwar an Hasses Hörnerverwendung: „Öfters brachte er auch wohl, nur durch eine einzige Note, welche in der Mittelstimme mit Nachdruck eintrat, große Wirkungen hervor“. Diesem Verlassen der oberen Klangregionen im Hörnerspiel und damit auch der melodischen Verwendung geht ein anderer Prozeß voraus, der in diesem Zusammenhang nicht zu unterschätzen ist. Gerade für Hasse gilt Folgendes als recht charakteristisch, sowohl was seine Instrumentations- als auch seine Kompositionsweise betrifft. Besonders an seinen Holzbläsern ist zu bemerken, daß sie von der allerdings auch schon wesentlich harmonisch eingestellten und diktierten Linie sich emanzipieren. Sie bringen dann häufig in synkopischer Rhythmisierung nur noch einige schon mehr akkordische Füllstimmen, so daß man etwa sagen könnte, daß bei Hasse sich die Energie der Linie in eine rhythmische Funktion auflöst. Das mag zum guten Teil durch lokale Verhältnisse bedingt sein, jedenfalls soweit Hasses Dresdener Kirchenmusikschaffen in Betracht kommt. Die akustischen Eigenheiten der königlichen Schloßkirche in Dresden verlangen eine auf

---

leicht sind es gerade ihre chromatischen Möglichkeiten, die sie von trompetenähnlichen Aufgaben abhalten. Tatsächlich scheinen ja auch Motive wie  mit dem Klang der Trompeteninstrumente derart aufs engste verbunden zu sein, daß eine „An-Sich-Vorstellung“ nicht denkbar wäre. Aber es sollen hier schließlich nicht Eigenschaften in die Dinge hineingesehen werden, die vielleicht nicht in ihnen liegen.

[1]) Das alte Clarinblasen . . ., S. 8.

[2]) Altes Lexikon I, 598.

breiten harmonischen Basen ruhende Kompositionsart; jede intensiv polyphone, etwa mit verhältnismäßig schnellem Wechsel der Harmonik verbundene Technik würde hier zu einem unentwirrbaren Chaos werden[1]). Das ist selbstverständlich nur ein Grund dieser Hasseschen Eigentümlichkeit. Sie ist sicherlich ebensosehr, wie in diesem lokalen Verhalt, auch in den Eigentümlichkeiten der neapolitanischen Nachfolge Scarlattis, ja vielleicht auch seiner Kompositionsweise selbst schon begründet. Aber hier mußte diese Eigenheit der Dresdener Schloßkirche hervorgehoben werden, weil schon früher, bei Heinichen, diese gleiche Behandlungsart, die Hasse vorwiegend noch nur seinen Holzbläsern angedeihen läßt, zu beobachten ist. In einer der D-dur-Messen Heinichens[2]) ist häufig, besonders bei den Trompeten und Hörnern, diese Art der Verwendung der Synkope zu bemerken, die hier noch nicht rhythmischer Bestandteil an sich, sondern letzter Rest polyphoner Struktur ist. Wie Heinichen hier 1722 bereits Hörner und Trompeten abwechselnd verwendet, läßt ferner die Deutung zu, daß bei ihm schon eine Gegenüberstellung verschiedener Klangfaktoren erstrebt wird. Mennicke[3]) hebt diese Praxis ganz besonders für Joh. Gottlieb Grauns Orchesterbehandlung hervor, wenn er sie mit einer älteren, die Hörner und Trompeten in der Hauptsache noch parallel führt, vergleicht. Dieses Novum bei Heinichen in den lokalen Verhältnissen der Dresdener Kirche speziell zu begründen, dürfte nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisen sein. Mag nun diese Technik der Dresdener auch in stärkerem Gegensatz im Gebiet des kirchlichen Schaffens zu Bach stehen, so nimmt eine zweite eine etwa zwischen beiden vermittelnde Stellung ein.

[1]) C. M. v. Weber über die Dresdener Hofkirche an Gänsbacher (26. Dezember 1822): „Vergiß nicht, daß unsere Kirche sehr groß ist und ungebührlich schallt; kleine Figuren sind undeutlich, ein langer Vorschlag frißt die Hauptnote. Cherubinische, Beethovensche Musik z. B., die schnell moduliert, würde bei uns einem Katzengeheule gleichen. Große breite Figuren, alles in Massen, aber auch wieder einzelne breite Töne eines Blasinstrumentes wirken sehr . . ."

[2]) Autographe Partitur B. B.

[3]) A. a. O., S. 306.

Die Epoche der Empfindsamkeit, die allmählich aufzukeimen begann, hatte als erstes den Kampf gegen den, von ihrem Standpunkt aus gesehen, schwülstigen, gelehrten, vom Kopf statt vom Herzen diktierten Kontrapunkt aufzunehmen. Mattheson[1]) will zwar der erste sein, „der auf Melodien hart und öffentlich dringet", aber vor ihm haben schon Telemann, Keiser und andere seine Theorien in der Praxis erprobt, wie denn Rolland[2]) schon aus dem Jahre 1704 von Telemann zitieren kann: „Er beweinte bitterlich die Ausschweifungen der itzigen melodischen Setzer: wie ich denn die unmelodischen Künsteleien der Alten belachte." So bezeichnete Telemann seine Stellung gegenüber den Alten, die sich hier in der Gestalt des greisen, damals dreiundsechzigjährigen Sorauer Kantors und Musikschriftstellers Printz personifizierten. Diese bewußte Stellungnahme zugunsten des Volkstümlichen, wie sie dann etwas später in dem Streben und Schaffen eines J. A. P. Schulz[3]) und seiner Berliner Liedermeister einen sehr hohen Ausdruck fand, braucht hier nicht näher erörtert zu werden, um erklärbar zu machen, daß sie auch in der Gestaltung ihrer einzelnen Instrumentalparte ihren Niederschlag finden mußte. Und ganz besonders scheint sie in der Behandlung der Blechbläser sich ausgewirkt zu haben. Wie in allen anderen Teilen des instrumentalen Gewebes wird auch hier eine gewisse Einfachheit angestrebt, die sich merklich von der Objektivität etwa Bachscher Führungen abhebt. Damit soll nun noch nicht gesagt sein, daß in Hinsicht der technischen Ausführung Bachs Stimmen schwieriger seien; das fällt mit in ein anderes Gebiet. Wenn Telemann in einem seiner Concerti[4]) im letzten Satz dem Horn folgende Führung gibt,

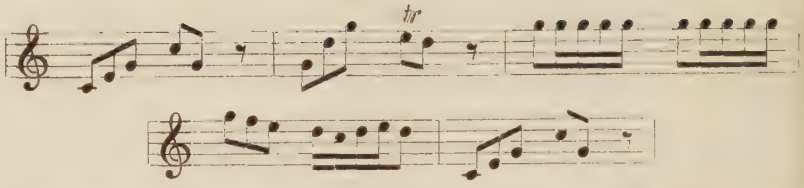
---

[1]) Critica musica, 1722.

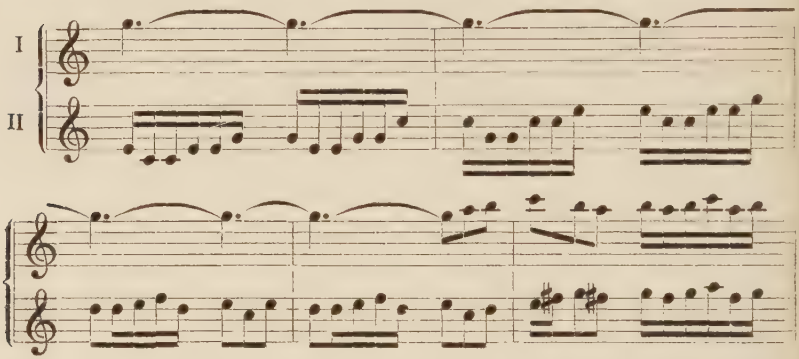
[2]) A. a. O., S. 80.

[3]) H. Kretzschmar, Gesch. des deutschen Liedes I, S. 284 u. 307: „Die zahlreichen zweistimmigen Hornsätze bei Schulz und Genossen sind auch als Proben aufs Exempel, als Beweise für den volkstümlichen Charakter der Melodien gemeint."

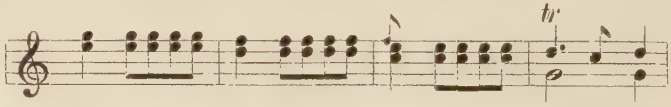
[4]) Concerto Es-dur. Corno concert., Vli., Va. e B.; Sächs. Landesbibl. Dresden, Cx 880.



dann ist das ebensogut eine Entfremdung von der bisherigen Schreibweise wie auch, um mit Bach zu vergleichen, ein besseres Eingehen auf die Eigenart des hier gehandhabten Instrumentes. Denn ohne das früher über Bachs Auffassung Gesagtes umgestoßen werden müßte, kann behauptet werden, daß bei Telemann die Fanfare auf g'' sich trefflich der melodischen Fortführung einfügt. Noch besser verdeutlicht das vielleicht das Concertando der beiden Hörner im gleichen Satze:

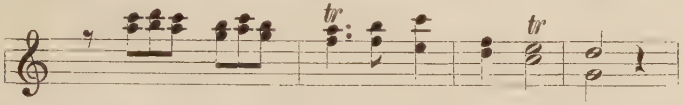


Das Secondo ist nicht etwa melodisch-linear geführt, das wäre ja an sich unmöglich. Aber aus den zur Verfügung stehenden Tönen wird eine ansprechende Fanfarenpassage gebildet, die sich wohl an das Ganze anpaßt. Heinichen, der ja auch von Mattheson in seinem Streite mit dem Wolfenbütteler Organisten und „Contrapunktisten" Bokemeyer zum Kronzeugen für den neuen Stil aufgerufen wird, gibt den Corni im langsamen Satze seines Concerto Nr. 3[1]) folgende Takte:



[1]) Concerto F-dur. Corni concertati, Vli., Va. e Basso; Dresden Cx 484.

Es ist ja an und für sich schon selten, daß Hörner überhaupt in langsamen Sätzen erklingen, wie in ihnen übrigens auch Trompeten selten begegnen. Aber Heinichen löst die nun einmal übernommene Aufgabe anfangs doch recht ansprechend, wenn er später dafür auch in ein Fahrwasser gerät, das lebhaft an das von Zelenka gegebene Beispiel erinnert:



(Übrigens war das Tempo in jenem von Zelenka erwähnten Capriccio-Satz auch Andante, während das zweite gleich mit Allegro beginnt; in ihm verwendet Zelenka dann ja auch die Corni mehr ihrer eigentlichen Natur entsprechend[1]).

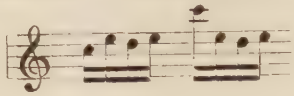
Das Hervorbringen von Naturtönen wird um so schwieriger, je höher sie in der Naturtonreihe liegen. Es ist zu beobachten, daß im allgemeinen in der Literatur für Horn als obere Grenze der Ton a'' eingehalten wird. Nur bei gelegentlichem Aufschwingen der Linie zu einem Höhepunkt hin wird etwa c''' oder d''' erreicht[2]). Das fiel schon in der Theorie, zum Beispiel in Hampels „Lection pro Cornui", auf. Aber auch in der Praxis begegnet diese Begrenzung allgemein. Wenn Telemann in einem soeben angeführten Beispiele längere Zeit in der Region um d''' verweilt, so wird das daraus erklärlich, daß er Es-Hörner anfordert. Für Corno ex D wagte Zelenka sogar das g'''. Tiefere Instrumente begünstigen also eine höhere Lage in der Naturtonreihe[3]). Da aber die Hörner in F-Stimmung schnell die üblichen und allgemein gebräuchlichen geworden waren[4]), kann auch das ihnen Zugemutete als den Hörnern im allgemeinen Erträgliche angesehen werden. Und das ist durchschnittlich a'' als höchster Ton. Ferner aber kommt hinzu,

[1]) Vgl. oben S. 123. [2]) Vgl. S. 63.

[3]) Die aber keine absolute höhere Tonlage ist. Im „Sieg der Schönheit" (1722) verwendet Telemann drei Stimmungen und zwar verlangt er an Umfang vom G-Horn c' bis a''; F-Horn c' bis h''; Es-Horn e' bis c'''. (Vgl. Kleefeld a. a. O., S. 279).

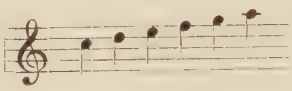
[4]) Bei Mattheson heißt es schon 1713: „Die gemeinsten gehen aus dem F . . ."

daß diese oberen Töne leichter und sicherer zu erreichen waren, wenn sie allmählich angestrebt wurden auf tonleiterlichem Wege als etwa in Sprüngen. So finden sich in Hampels „Lection“ verschiedene Übungen etwa folgenden Inhaltes:


[1])

und Hornführungen wie

(Bach, „Erfreute Zeit . . .“) sind in der Literatur doch immerhin selten. Es standen also auf damaligen Instrumenten den Komponisten, wenn sie nicht zu anspruchsvoll komponieren wollten, neben den Akkordtönen die sechs diatonischen Töne mit gelegentlichen chromatischen Zwischennoten zur Verfügung. Da



aber in den Sätzen, in denen Corni verwandt werden, meist wenig Gelegenheit zur Chromatik gegeben ist — sie verträgt sich auch schwerlich mit der reinen Diatonik rauschenden Pomps —, kommen diese sechs Töne hauptsächlich zur Hornverwendung in Betracht. Für die Trompeten und Clarinen, die hierin den Hörnern gegenüber keine Ausnahme bilden, gilt übrigens das Gleiche. Dieser Umstand hat nun zur Folge, daß das Notenbild solcher Partien für Blechinstrumente in greifbare Ähnlichkeit etwa mit derjenigen Themengruppe im Bachschen Schaffen rückt, die Ernst Kurth statt „Schwebethema“ viel allgemeiner „Schwebebewegung“ benennen möchte. Eine Anwendung auf die hier vorliegende Frage ist sehr wohl möglich. Bei Kurth[2]) heißt es: „Dieses Schwebethema . . . ist nichts als ein gleichmäßig belebter Bewegungszug, der sich als ein Festhalten einer gewissen Höhenlage kennzeichnet, ein Umschweben einer im ganzen gleichmäßigen Höhe . . .; das Charakteristische liegt in seinen wie gewichtslos wogenden Wellungen.“ Neben der soeben dargestellten technischen

[1]) Ein kleines Zeichen, daß sie schwierig waren.

[2]) E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunktes, S. 211.

Notwendigkeit drängt aber auch noch eine mehr innere Ursache zu dieser Erscheinung. Aus der Erkenntnis, daß Hörner sowohl wie Trompeten im allgemeinen doch wohl zumeist in solchen Fällen Verwendung finden werden, wo Glanz und Prachtfülle zu entfalten sind[1]), darf der Schluß gezogen werden, daß von ihrem Erklingen ab eine Steigerung eigentlich nicht mehr möglich und auch nicht mehr nötig ist. Hier kommen natürlich nur Orchester- und Chorwerke in Betracht. Auf die Kammermusik dürfen diese Ausführungen nicht so ohne weiteres angewandt werden. Ist nun aber das Eintreten der Blechbläser in den Orchesterklang mit einem Höhepunkt verbunden, so bedarf es auch im Bereiche ihrer Mitwirkung kaum noch einer Steigerung des Liniengewebes; das heißt aber, Hörner und Trompeten haben also nicht die Aufgabe, in das Treiben der Kräfte einzugreifen, sie brauchen also ihren Linienzügen keine treibende kinetische Energie mehr zu verleihen. Es kommt für sie meist nur darauf an, den erreichten Höhenzug mit Glanz zu füllen und hier berührt sich dann auch ihre Aufgabe mit ihren technischen Möglichkeiten[2]). Denn jene Kurthsche „Schwebebewegung" wird jetzt fast zum integrierenden Bestandteil der Bläser-

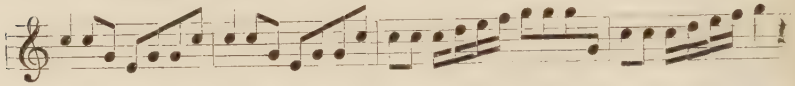
---

[1]) Als ein bestätigendes äußerliches Merkmal mag hier gelten, daß die Haltung des Hornes, so lange es noch als ein absolut festliches Instrument empfunden wurde, derjenigen der Trompeten ähnlich war. Das Horn wurde mit dem Schallbecher nach oben in gleicher Höhe oder sogar über den Kopf des Bläsers gehalten, so daß also der Klang stärker wirken mußte als heute. Erst eine Zeit, die das „Liebliche" im Horncharakter mehr erkannte und für ihre romantischen Zwecke nutzte, änderte das.

[2]) Im kammermusikalischen Milieu findet das Horn, und mit ihm die Trompete, eine ganz andere Verwendung; allein schon, daß jetzt seine Mitwirkung sich darin von der im Orchester unterscheidet, daß sie viel selbständiger ist. Nicht in bezug auf die technische Führung, sondern insofern, als das Horn jetzt von der Aufgabe befreit ist, seine „Tutti-Funktion" auszuführen und dafür als mehr eigenwertiger Klangfaktor auftritt — was aber letzten Endes wohl das Schicksal aller Kammerbesetzungen ist. Allerdings dürfte dieser Unterschied gegenüber der Verwendung der verschiedenen Gattungen bei den Trompeteninstrumenten wohl besonders deutlich spürbar sein.

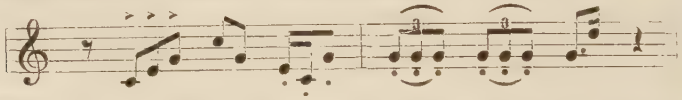
partien, die auch gewissermaßen als „Forte"-Partien bezeichnet werden können[1]).

Das ist auch vielleicht etwas, was die früher angeführten Beispiele von Caldara und Keiser[2]) als dort nicht dem Horne so wesensfremd empfinden ließ. Denn hier macht sich ja auch schon ein gewisses Festhalten einer bestimmten Höhenlage geltend, die der Melodik zwar etwas Primitives, andrerseits aber auch etwas aller Spannungen Entlöstes und darum Freudiges gibt. Einem solchen Thema liegt schließlich derselbe Verhalt zugrunde, wie etwa dem Concerto Nr. 5 Heinichens:



Es sind das Übergänge, die zwischen Fanfare und melodischer Gestaltung vermitteln, bei denen aber häufig darum auch eine nähere Bestimmung schwer möglich sein wird.

Demgegenüber kann man nun bei Bach eine Stellung beobachten, die sich doch auch wesentlich von den aus der letzten Beispielen sprechenden Praktiken unterscheidet. Und zwar ergibt sich das aus der Struktur der Bachschen Melodik überhaupt[3]). Wenn auch das Hornthema des I. Brandenburgischen Konzertes früher als recht charakteristisch für das Instrument bezeichnet werden konnte, so muß es doch jetzt in Gegensatz zu obigen Beispielen gestellt werden:

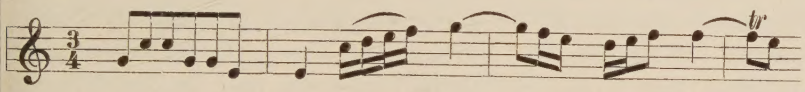


[1]) Jedoch darf dies nicht in dem Sinne verstanden werden, wie Mennicke (a. a. O., S. 306) die Bläser Grauns gedeutet wissen möchte: „Voran Trompeten und Hörner sind stark ihrer alten Bestimmung des di rinforza und di ripiono entbunden." Und außerdem ist ja doch mit diesem „Forte"-Spielen die Aufgabe der Blechinstrumente noch nicht erschöpfend charakterisiert.

[2]) Vgl. oben S. 87 f.

[3]) Kurth, a. a. O., S. 153: „Die Linienbildung des polyphonen Stiles entwickelt sich aus innerer Steigerung der melodischen Spannkraft heraus, an keinerlei System von Akzentschwerpunkten gekettet." Vgl. auch bei Kurth (S. 147) das Kapitel: „Gegensätzliche Grundzüge des polyphonen und klassischen Melodiestiles."

Dabei ist deutlich zu erkennen, daß dem Thema ein ganz anderes Prinzip, als es von Telemann, Heinichen und anderen befolgt wurde, zugrunde liegt. Dieser Bogenspannung ordnen sich auch alle anderen Fälle unter, in denen Bach dem Horn eine bevorzugte Stellung einräumt. Leicht sind die Kantaten Nr. 100, 112, 136 usw. jetzt anzureihen. Und selbst da, wo es auf den ersten Blick so scheinen möchte, als ob Bach sich von der Fanfarennatur der Trompeteninstrumente bestimmen ließe, der ja eine rhythmische[1]) Einstellung eigentlich viel homogener ist als eine lineare, ist im Grunde doch auch wieder die Linie das vor allem Ausschlaggebende. Bildungen wie



brauchen nur einem Thema, wie es etwa in Heinichens Concerto Nr. 5 begegnete, gegenübergestellt zu werden, um den Unterschied deutlich erkennbar werden zu lassen. Das macht sich nun aber besonders in den Fortführungen der Hornpartien bemerkbar, vor allem, weil in den Eingangstakten, wenn auch sekundär, immer noch eine Fanfare als Vorbild zu erkennen ist. Aber während in den gegensätzlichen Fällen einmal die Fanfare das vorerst und vor allem Bestimmende ist, und auch die ganze Partie hindurch als vorerst beeinflussend zu erkennen sein wird, setzt sich bei Bach gewissermaßen das Primat der Linie durch. Und das bedeutet natürlich ein Verlassen des naturhaften Charakters zur abstrakt-polyphonen Struktur hin. A. Schering[2]) zieht aus Hausmanns Bildnis des Leipziger Trompetenvirtuosen Gottfried Reiche sehr beachtenswerte Schlüsse. Der Sinn der Noten,

---

[1]) Das liegt nächst dem Wesen der Instrumente in ihren Aufgaben begründet, die absolut auf „weltlichem Gebiete“ liegen. Tanz und Marsch sind die Grundlagen, auf denen eine vorwiegend rhythmisch eingestellte Epoche ihren Stil gründet. Für die Trompete ist die Analogie durch den Marsch ja gegeben, für das Horn wird sie in der körperlichen Tätigkeit der Jagd sich finden. Und alles Körperliche drängt zu einer Betonung des Rhythmus.

[2]) A. a. O., S. 133.

die der Künstler in der Hand hält und „der den Beschauer wie zum Nachlesen einladenden Geste“ scheint der zu sein, daß diese sechs Takte nicht nur eine ziemliche technische Fertigkeit an sich schon voraussetzen, sondern daß sie auch in einem Atem geblasen werden wollen. Diese feinsinnige Deutung drängt auch zu derselben Auffassung hin, die oben angedeutet wurde. In einer wesentlich von rhythmischen Gesichtspunkten diktierten Technik werden an die Atemfertigkeit bei weitem nicht die Anforderung gestellt zu werden brauchen wie an eine Praxis, in der die Linie oberster Grundsatz ist.

So gehen Bachs Hornpartien — und gegenüber den Trompetenpartien ist im allgemeinen kein prinzipieller Unterschied vorhanden — durchaus in dem Gesamtstil seines Werkes auf. Jedoch bleiben sie in den meisten Fällen ihrer Verwendung durchaus bodenständig in dem ihnen von dem Werdegang des Instrumentes vorgezeichneten Rahmen. Diese Verbindung dürfte bei keinem anderen Tonwerkzeug — außer vielleicht der Trompete — oft so interessante Erscheinungen gezeitigt haben. Zum guten Teile liegt das darin begründet, daß wohl kein anderes Glied des einstigen und heutigen Orchesters eine so nachwirkende Tradition und Geschichte aufzuweisen hat, zumindest nicht eine Tradition mit so charakteristischen Eigenheiten. Die nun folgende Epoche mit ihrer größeren ungekünstelten Natürlichkeit bedeutet auch für das Horn wieder ein Eingehen auf primitive Elemente seiner ursprünglichen Aufgaben, auf eine mehr naturgegebene Konstellation und Leistungsfähigkeit und zum großen Teile ein Aufgeben der bisher gepflegten Kombination von kunstgemäßer Gesetzlichkeit und naturfroher Ungebundenheit.

Lebenslauf

Ich, Friedrich Karl Emanuel Piersig, evangelischer Konfession und bremischer Staatsangehörigkeit, wurde geboren als Sohn des evangelischen Pastors Johannes Piersig und seiner Ehefrau Anna geb. Knaut am 22. Dezember 1900 zu Aschersleben (Prov. Sachsen). In Bremen, wohin meine Eltern im Jahre 1905 übersiedelten, besuchte ich nach dreijähriger Vorbereitung auf Volks- und Vorschule das humanistische Gymnasium, von dem ich am 20. Juni 1918 mit der Reife für Oberprima zum Militärdienst entlassen wurde. Am 22. September 1919 bestand ich die Kriegsreifeprüfung des Neuen Gymnasiums zu Bremen, da ich auf Grund meiner Betätigung in den Befreiungskämpfen um Bremen und im Grenzschutz-Ost zur Teilnahme an dessen Kriegsteilnehmer-Kursus zugelassen worden war. Meine bereits in Bremen begonnenen musiktheoretischen Studien setzte ich in Berlin fort bei Herrn Professor Paul Juon, bis ich im Oktober 1921 in seine Kompositionsabteilung an der akademischen Hochschule für Musik zu Charlottenburg aufgenommen wurde. Zugleich hörte ich an der Universität musikwissenschaftliche, philosophische und literarhistorische Vorlesungen.

Mit Beginn des Sommer-Semesters 1923 bezog ich die Vereinigte Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, um mich ganz dem musikwissenschaftlichen Studium zu widmen. Hier waren meine akademischen Lehrer in Philosophie und Pädagogik die Herren Professoren Dr. Frischeisen-Köhler, Dr. Menzer, Geheimrat Dr. Ziehen und Priv.-Doz. Dr. Wichmann, während ich mein Hauptstudium unter Anleitung der Herren Professoren Dr. Schering und Dr. Moser betrieb. Herrn Prof. Dr. Schering verdanke ich neben der Anregung zu meiner Dissertation weitgehendste Förderung und stets freundliche Unterstützung bei meinen musikwissenschaftlichen Arbeiten.